Marina Preutu

PASTELUL ROMÂNESC

Editura Meridiane

PASTELUL ROMÂNESC

de

MARINA PREUTU

EDITURA MERIDIANE
București, 1984

Deopotrivă culoare și ascuțiș grafic, pastelul îngemănează în chip singular rigorile, austeritatea și puterea de abstragere a desenului cu resursele iradiante ale picturii. Nimic mai aproape de însuși impulsul creator decît această tehnică de mare finețe și rapiditate, aflată la confluența sensibilității cu gîndirea lucidă. Nimic mai viu, mai elocvent, mai evocator decît strălucita mărturie pe care traseele lăsate de aceste bastonașe alcătuite din pigmenți de culoare amestecați cu talc și lianți, o aduc asupra ritmului, asupra vitezei de execuție.Ca și desenul, pastelul păstrează și transmite ceva din ceea ce am putea numi prezența forței creatoare în acțiune. Mai mult încă, el aduce în prim-plan sonoritatea culorii capabile să obțină efectele cele mai delicate cu ajutorul unor tonuri de o prospețime și o catifelare pe care nu le poate atinge pictura în ulei.

Însemnări rapide, executate cu acea precizie și știință a efectului atît de caracteristice marilor creatori, sau modeste, dar delicate și limpezi evocări menite să fixeze clipe de nostalgică reverie, să contureze cu eleganță trăsăturile unui chip, simple crochiuri, etape ale studiului parcurs, stadii intermediare în vederea realizării viitoarei compoziții în ulei sau, dimpotrivă, trasate cu migală, încercînd să depășească condiția graficii și să atingă performanțele picturii pe mari suprafețe de pînză special preparată — pastelul există ca unul din mijloacele autonome ale expresiei artistice.

Atribuită mai multor artiști, printre care Thiele din Erfurt și Heid din Dantzig, descoperirea pastelului la sfîrșitul secolului al XVII-lea a însemnat apariția unei tehnici care permitea o exprimare directă, spontană, susceptibilă de a sonda și obține noi resurse ale limbajului, de a stabili noi raporturi cu realul și de a regăsi prin aceasta o legătură originală cu lucrurile. A dezghioca realul și a porni de la el pentru a atinge o altă realitate, sensibilă, a folosi magia culorii pentru a transpune în imagine artistică motivele observate direct și a le substitui astfel o realitate mai stabilă, mai densă decît aceea a aparențelor, a fost de la începuturi țelul prim al unor lucrări de o deosebită delicatețe, care au păstrat și transmis emoții de mare finețe.

Mult folosit în secolul al XVIII-lea, pastelul prezenta, față de migăloasa tehnică a picturii în ulei (care presupunea reveniri succesive, alternînd cu necesare perioade de pauză) avantajul de a putea fi lăsat și reluat fără nici o dificultate. Pînă azi, în liniile ei mari, tehnica pastelului a rămas aceeași. Planurile și volumele desenului trasat inițial erau de obicei acoperite prin hașuri de pastel.Praful colorat al acestor hașuri era întins apoi cu ajutorul estompei sau pur și simplu cu degetul pentru a obține suprafețe unitar colorate, revenindu-se apoi pe deasupra cu alte hașuri de culoare spre a da vigoare întregii compoziții.

Dar dacă prezentau avantajul rapidității în execuție, efectele de mare sensibilitate obținute cu ajutorul pastelului trebuiau protejate de atingerile prea violente, de vibrații, de soare sau umiditate, care le puteau deteriora rapid. Mai ales în secolul al XVIII-lea, cînd această tehnică a cunoscut un deosebit succes, cînd, de pildă, venețiana Rosalba Carriera lansase în Europa moda portretului în pastel, grațios și superficial, cercetările s-au îndreptat predilect spre descoperirea de fixative menite să le facă la fel de durabile ca și pictura în ulei.

Bogat în experiențe tehnice de tot felul, uimitor prin abundența și calitatea lucrărilor de grafică mai ales, secolul XIX a adus dorința de a născoci inedite și puternice mijloace de expresie, de a explora în profunzime mediul înconjurător și personalitatea umană. Era firesc deci, ca o dată cu noii termeni ai căutărilor artistice, pastelul să fie și el folosit altfel decît fusese pînă atunci pentru a exprima marile adevăruri ale timpului, filtrînd esențe ale unor etape culturale deja parcurse, asimilînd cu discernămînt unele cuceriri de limbaj și criterii estetice înnoitoare. Și n-ar fi decît să amintim contribuția lui Degas sau Manet la îmbogățirea, la amplificarea acestei tehnici care, mînuită un secol mai devreme de artiști ca Maurice Quentin de Latour, Jean Marc Nattier, Jean Etienne Liotard, L.E. Vigée-Lebrun, atinsese doar sunete de poezie minoră, delicată și grațioasă, mai ales în portret.

Autoritatea, fervoarea cu care un pictor de importanța lui Luchian a folosit această tehnică este însă de natură să demonstreze că, asemeni întregii evoluții a picturii de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, pastelul, mînuit de artiști cu personalitate puternică, poate deveni mijlocul unei elocvente autoexprimări.

Privit din unghiul posibilităților de exprimare ale unor sensibilități creatoare care au atins în arta lor o expresie originală, pastelul românesc a contribuit cu mijloacele-i specifice la conturarea unui climat artistic, definindu-i cu discreție coordonatele esențiale. Cele mai de seamă realizări ale acestui domeniu scot la iveală mai ales deosebitele disponibilități ale pictorilor pentru această modalitate care aparține cu precădere expresiei grafice. La o primă privire, interesant ne apare și faptul că în cadrul acestei tehnici performanțele cele mai spectaculoase au fost atinse de artiști care erau în mod egal înzestrați coloriști și desenatori. Au fost în genere artiști lucizi, care au meditat atent asupra creației lor, artiști a căror adîncă reflexivitate s-a manifestat prin exercițiul îndelung, consecvent, al uneltelor graficii și picturii, care au ajuns să exprime deopotrivă de sugestiv, cu ajutorul lor, personale concepții artistice.

Artiști români dintre cei mai valoroși ai acestui secol au folosit mai mult sau doar în trecere această tehnică situată la confluența graficii și a picturii. Nu ne putem

imagina azi creația unui Luchian, de pildă, fără minunata serie a pastelurilor sale de la Brebu, din care răzbat, ca și din pictura sa, ecourile aceleiași lumi de vibrații și intensități surdinizate. Nu ne putem referi la creația unui Iser, Șirato sau Pe-trașcu fără a aminti și pastelurile care împlinesc, prin prezența lor, imaginea unor universuri artistice de o deosebită complexitate. În aceeași ordine de idei, persona-litatea artistică a Luciei Dem. Bălăcescu ne-ar apare unilateral prezentată fără pastelurile sale atît de revelatoare pentru ironia fină, pentru fantezia reprezentă-rilor, pentru deosebitele calități ale desenului. Lucrările lui Țuculescu, păstrate azi la Muzeul de artă din Craiova, aduc mărturia aceleiași personale modalități de a concepe pastelul pe care o atestă și tumultuoasa mînuire a culorii din pictura sa. Caracterul construit al imaginii, desenul puternic, densitatea culorii, opacitatea ei aduc în cazul creației unui sculptor cum a fost I. Grigore Popovici, pe lîngă o gra-vitate, o monumentalitate a formelor, semnificația puținelor mărturii care ne-au rămas de la acest foarte înzestrat artist. Cu toată aparența lor de efemer, pastelu-rile se dovedesc în măsură să exprime aceeași viziune revelatoare pe care o conține și pictura unor maeștri ai artei contemporane ca Alexandru Ciucurencu și Corneliu Baba, ale căror lucrări ne apar nu doar ca simple exerciții de îndemînare, ci ca mijloace de exprimare a marilor obsesii tematice, a unor complexe probleme de compoziție, a senzațiilor optice inspirate de scrutarea peisajului sau a chipului ome-nesc.

Ispitiți să recitim azi istoria pastelului românesc ca pe o istorie a unor strategii specifice de informație, vom descifra o dată cu exemplarele de adevărată artă pe care le-am amintit și lucrări care aduc în context sunetul minor al superficiali-tății. Prerogativa semantică asumată de pildă de unii artiști care au lucrat pastel la începutul secolului nostru, exprimată cu mijloace eclectice în care academismul se interferează cu noi influențe venite pe filieră impresionistă, nu este însă de na-tură să ne rețină interesul.

Determinările sociale, implicațiile istorice ale dezvoltării pastelului românesc coincid în linii mari cu istoria picturii înseși, cu evoluția gustului, cu o anumită psihologie a interesului față de aspecte ce includ luptele pentru afirmarea artei cu adevărat noi și valoroase, al căror început zgomotos l-a marcat în 1896 Expoziția artiștilor independenți sau cîțiva ani mai tîrziu, în 1902, Asociația „Tinerimea artistică". Ecourile artei 1900 se interferează în creația multor artiști cu influ-ențele de-abia asimilate ale impresionismului, noile tendințe simboliste cu post-impresionismul, aflat în expansiune, pentru a exprima o tot mai accentuată orientare spre cunoașterea și exprimarea complexă a realităților înconjurătoare.

Fie că este vorba de problemele plein-airismului de tip grigorescian, de eclec-tismul postgrigorescian al lui Verona, de decorativismul cu ecouri „art nouveau"

al Ceciliei Cuțescu-Storck, de postimpresionismul lui Luchian, Iser, Petrașcu sau de expresionismul lui Țuculescu, pentru a da doar cîteva exemple, de-a lungul evoluției pastelului românesc se poate distinge clar conștiința unei semiotici a motivului.

Preferința îndreptată spre reflectarea unei lumi cunoscute, a unei lumi a cărei simplitate sau frumusețe artiștii nu au pregetat să o cerceteze, exprimă constant căutarea unor noi unghiuri de perspectivă, reflectarea inteligentă, selectivă a elementelor realității.

Prin rapiditatea pe care o conferea lucrului, pastelul nu a fost însă redus la un simplu dar eficace mijloc de menținere a îndemînării, ci a devenit unul din mijloacele importante de expresie, așa cum ne-o demonstrează cu atîta strălucire Luchian. Pastelurile lui, în care comentatorii au văzut realizări de un înalt nivel valoric, se impun printr-o subtilă elaborare intelectuală, dar și printr-un nuanțat registru liric de sugerare discretă a armoniei. „În pastel mai cu seamă, nota Al. Busuioceanu, în catifelările unei materii ușoare, capabile să redea culoarea și lumina dintr-o dată, mîna lui se apleca cu mai multă plăcere și cu o neîntrecută căldură. Luchian este un pastelist pînă într-atîta încît îl vom găsi încercînd să transpună efectele pastelului pînă și în picturile în ulei“[1] . Nu numai ciclul de pasteluri realizate la Brebu în vara anului 1902, în care regăsim ecouri ale impresionismului pe care arta lui Grigorescu nu le cunoscuse, dar și pastelurile înfățișînd flori sau portretele realizate cîțiva ani mai tîrziu, se disting prin același lirism, prin aceeași sensibilitate cromatică.

Tradiția folosirii pastelului îndemna desigur spre investigarea ușoară, elegantă, grațioasă și oarecum superficială a motivelor. Deși numeroase, pastelurile realizate în această tradiție de C.I. Stăncescu, A.Verona, Ipolit Strîmbu sau I. Theodorescu Sion, pentru a da doar cîteva exemple, nu fac decît să accentueze inconsecvențele, eclectismul la care putea duce o prea mare abilitate lipsită de rigoarea, de originalitatea unei autentice structuri artistice. Cu atît mai importante ne apar, prin contrast, realizările unora dintre cei mai importanți creatori români, mai ales strălucita contribuție a artiștilor ce și-au desfășurat activitatea în perioada interbelică, artiști care au reușit să introducă și să impună, prin această tehnică de mare rapiditate și finețe, noi viziuni artistice. Tradițiile de sensibilitate și de luciditate ale artei românești au reverberat în spațiul pastelului marcînd împliniri durabile, contribuind la legitimarea unor variate modalități de expresie. După minunatele, unicele exemplare create de Luchian, finețea observației și a transpunerii la un Iser, Șirato sau Petrașcu exprimă o dată cu lucrările acestor artiști de primă importanță, nu numai rigoarea stilistică, dar și acuitatea unor spirite în continuă alertă în fața motivelor oferite de realitate.

Toți artiștii români care au abordat pastelul au fost în primul rînd foarte buni desenatori. Notațiile lor spontane, ca și lucrările mai elaborate, au fixat cu precădere, pe lîngă înfiorarea în fața unei priveliști a naturii, observația directă a oamenilor. Riguros construite la Iser, Phoebus sau Băncilă, sentimental-idilice la H. Strîmbu sau A. Verona, conturate cu ironie și umor discret la L. Dem. Bălăcescu, decorativ-monumentale la Cecilia Cuțescu-Storck și Olga Greceanu, cuprinse în compoziții axate predilect pe tematica țărănească la Ștefan Popescu sau pe probleme de acut interes social la Aurel Jiquidi, investigînd cu o reală forță de pătrundere psihologică la C. Baba, sau exprimînd coordonate de fină sensibilitate lirică, la Al. Ciucurencu, portretele atestă, dincolo de inerente, de necesare diferențe stilistice, spectaculoasele posibilități de expresie ale pastelului. Uneori mai îndelung elaborate, după exemplul marelui Luchian, pe cartoane mari special preparate la Iser sau chiar pe pînză la Lucia Dem. Bălăcescu, realizate cu aceeași atenție și grijă pentru unitatea compozițională și cromatică a ansamblului pe care o impune pictura în ulei, alteori prinzînd pe simple file rupte din caietele de notații zilnice accente de lumină și culoare supraadăugate desenului cu mină tare sau tuș pentru a încălzi compoziții altminteri prea austere în procesul notării rapide a unor imagini percepute direct și care ulterior ar putea fi transpuse în ulei, pastelul se dovedește a fi deopotrivă prilej de exersare a sensibilității, de exprimare rapidă, mobilă, cursivă.

Adunate ani de-a rîndul în mapele artiștilor, păstrate la adăpost de umiditate sau de vibrațiile care le-ar putea deteriora, în cabinetele de stampe ale marilor muzee sau în prețioase colecții particulare, pastelurile deschid privitorilor de azi nebănuite perspective asupra unor variate demersuri artistice.

Nu putem începe această succintă incursiune în istoria pastelului românesc fără a menționa creațiile unor precursori care nu sînt „pasteliști“ — în sensul fervorii cu care un Luchian sau mai tîrziu Iser vor utiliza acest pigment de culoare —, dar pe care-l folosesc cel mai adesea în combinație cu alte materiale ale graficii (tuș, laviu, guașă, cărbune) pentru a spori efectele de picturalitate ale schițelor și desenelor. Creația unuia dintre precursorii picturii românești moderne, Carol Popp de Szathmary — unul dintre primii artiști români care au folosit frecvent mijloacele de exprimare ale graficii — și desenele de o extraordinară forță și libertate de expresie ale lui Nicolae Grigorescu, sînt două asemenea exemple. Asociat cu guașă în desenele lui Carol Popp de Szathmary, folosit de Nicolae Grigorescu pentru a lumina desene realizate în cărbune pe hîrtie colorată, uneori amestecat cu cretă albă, pastelul rămîne totuși o prezență menită să exprime în primul caz, un realism descriptiv, uneori prea didactic, iar în cel de-al doilea, materialitatea unei autentice viziuni picturale.

CAROL POPP DE SZATHMARY, *Scenă din războiul de la 1877*, Muzeul de Artă al R.S. România

Adeseori prețuit pentru rîvna lui de a consemna „documentar" realități caracteristice orașelor și satelor românești din cea de-a doua jumătate a secolului trecut, Carol Popp de Szathmary a avut un rol important nu doar în formarea școlii românești de pictură, ci și în dezvoltarea graficii noastre, prin asiduitatea cu care, de-a lungul întregii sale activități, i-a folosit variatele materiale și tehnici.

Născut în 1812 la Cluj și stabilit în 1842 la București, călător neobosit prin Europa și Orient, format în limitele riguroase ale tradițiilor academiilor de artă din Viena, Berlin, Roma, Florența și Paris, admirator al peisajului și artei populare românești, muzician avizat și colecționar pasionat (din păcate, inestimabila sa colecție de artă a fost distrusă în timpul celui de-al doilea război mondial), cunoscător a 11 limbi străine, cu o reală apetență pentru poezie și literatură, Carol Popp de Szathmary a fost una dintre figurile cele mai originale ale secolului său. Formația sa multilaterală (care după propriile-i mărturii cuprindea și studiul zoologiei, botanicii, entomologiei, ornitologiei și mineralogiei), varietatea preocupări-

lor în domeniul artelor plastice (a folosit cu egală dezinvoltură pastelul, acuarela, desenul, uleiul şi acul de gravat), faptul că a contribuit în mod substanţial la întemeierea fotografiei artistice în Ţara Românească, i-au atras pe bună dreptate preţuirea unanimă. Şi n-ar fi decît să amintim faptul că Alexandru Ioan Cuza l-a numit „pictor şi fotograf al curţii", că reportajele fotografice şi desenele realizate de el în timpul războiului Crimeei şi, mai tîrziu, pe cîmpurile de luptă ale războiului de independenţă, publicate în ziare româneşti şi străine, i-au atras o binemeritată preţuire.

Constant în activitatea lui Carol Popp de Szathmary a fost însă interesul pentru realităţile satelor şi tîrgurilor româneşti. Este o trăsătură pe care atît lucrările în pastel, cît şi întreaga creaţie a acestui pictor o pune pe deplin în valoare. Pitorească, plină de mişcare şi culoare, lumea satelor româneşti a fost evocată în compoziţii de o simplitate oarecum convenţională, dar clare, echilibrate. Cercetător neobosit al folclorului, Carol Popp de Szathmary şi-a dedicat o mare parte a timpului studierii satului românesc. „Ar fi păcat să nu fructificăm această comoară" — scria el în 1884, proiectînd apariţia unei lucrări de mari dimensiuni intitulată *România pitorească*. „Nimeni nu ar fi capabil să adauge la aceasta şi textul potrivit, mai mult ca mine, care în şase ani am cutreierat toată ţara, nefiind aproape nici un sat unde să nu fi fost"[2] . Ca şi un alt album, *Ardealul în imagini* (cu litografii şi cîteva articole semnate de pictor), *România pitorească* aducea în atenţie, o dată cu realităţile satului românesc, ceea ce am putea numi „specific naţional". Carol Popp de Szathmary, mînuitor sensibil al resurselor de expresivitate pe care le conţine atît pastelul, cît şi acuarela, folosite uneori în mod egal în cadrul aceleiaşi lucrări, continuă astfel tradiţia pe care aceste tehnici au avut-o în Transilvania începînd din secolul al XVIII-lea. El se dovedeşte un creator lucid, care, cu pasiune pentru ordine şi claritate, a ştiut să cerceteze fecund datele realităţii înconjurătoare. De o minuţioasă tehnică a alăturării culorilor, desenele în care a folosit pastel pun în evidenţă capacitatea acestui pictor de a înregistra cu exactitate scene care rămîn pentru privitorul de azi tot atîtea „documente".

Unul din cei mai productivi pastelişti care s-au manifestat în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea a fost C.I.Stăncescu. Istoria artei româneşti menţionează rar numele acestui creator ale cărui pasteluri, conturate cu precizia şi cu răceala caracteristice academismului, la modă în epocă, nu reuşesc să transmită fiorul adevăratei arte. Bogata, complexa activitate organizatorică desfăşurată de el l-a impus însă ca pe unul dintre cei mai fervenţi propagatori şi susţinători ai artelor plastice la noi, deopotrivă apreciat şi atacat pentru poziţia sa de apărător al academismului.

Profesor la început de estetică și istoria artei la Școala de belle-arte, iar apoi director al Școlii, membru fondator al unor societăți culturale cu rol progresist, cum au fost Societatea Ateneului Român, Societatea Amicilor Bellelor-arte, Societatea Filarmonică, Societatea pentru răspîndirea învățămîntului și altele, C.I. Stăncescu a dus concomitent, prin numeroase conferințe și articole, o activitate de popularizare a valorilor artistice.

El este acela care a contribuit substanțial la înființarea, în 1894, a Saloanelor oficiale sau, în cadrul Școlii de belle arte, a secției serale de pictură pentru fete și a secției de arhitectură.

Extrem de variată, activitatea organizatorică nu i-a lăsat însă prea mult timp pentru creația artistică. Este dealtfel motivul pentru care, o dată cu creșterea numărului de funcții oficiale, Stăncescu renunță, treptat, mai întîi la pictură și apoi la pastel. Întreaga activitate a acestui artist, format sub îndrumarea lui G.M. Tattarescu, s-a desfășurat sub semnul academismului. O demonstrează atît picturile, cît și pastelurile care, necesitînd un timp de execuție mai redus, au înlocuit progresiv pictura. Portretele (printre care acela al lui Vasile Alecsandri) ca și numeroasele sale naturi statice cu fructe, păstrate în colecția Cabinetului de stampe al Muzeului de artă al R.S.România, cantonate în principiile rigide ale academismului, ilustrează o abilitate remarcabilă în mînuirea pastelului. În portretul lui *Vasile Alecsandri*, de exemplu, atent la modelarea suprafețelor, Stăncescu nu reușește să sugereze, dincolo de exactitatea trăsăturilor, decît răceala cópiilor după busturi antice, foarte la modă în a doua jumătate a secolului trecut. Este însă vizibilă pasiunea pentru desen a acestui profesor de desen și caligrafie (la Școala normală din București, ca și la Liceul Sf. Sava). Predilecția pentru desen era mărturisită încă din 1870, cînd Stăncescu afirma cu prilejul uneia dintre conferințele sale: „Nu trebuie nimeni să creadă că [. . .] a trecut vreo zi în care să nu urmărim scopul ce ni l-am propus, încă de la sosirea noastră în țară, adică acela de a populariza răspîndirea studiului desenului, tot ce are relațiune cu artele plastice, de a se explica prin conferințe secretele artei și a înmulți astfel numărul aderenților prin lecțiunile zilei“[3] . Deși generoase, aceste intenții sînt însă umbrite de o altă activitate care, împotriva mersului firesc al artei românești, a susținut în exclusivitate manifestări artistice academice.

Împotriva convenționalismului picturii de atelier, a genului istoric și antic foarte apreciat în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, împotriva tendințelor manierist-epigonice ale romantismului, Grigorescu aduce în pictura românească suflul înnoitor al unei expresii lirice legate de viața întregii naturi, de frumusețea și luminozitatea ei.

Ca și pictura, și poate chiar într-o mai mare măsură, studiile sale, schițele pregătitoare pentru marile compoziții sau notațiile zilnice pe care le făcea în carnetele de schițe, îi relevă pe deplin calitățile, îndemînarea. Haşuri nervoase, de variabilă intensitate, linia nuanțat modulată marchează nu numai maturitatea gîndirii, dar și nevoia de măsură, de ordine. Dincolo însă de rigoarea desenului, de intenția de a sugera discrete armonii cromatice, prin ductul variabil al liniei, prin intervenții ușoare de pastel aplicate unor desene executate pe hîrtie colorată, aceste schițe rămîn mărturii nepieritoare ale unei remarcabile dotații artistice.

„Numai într-o schiță poți rămîne sincer pînă la sfîrșit, afirma dealtfel Grigorescu. Într-un tablou migălit, începi să te observi, și, din momentul acela, e mai mult meșteșug decît artă“[4].

NICOLAE GRIGORESCU, *Car cu boi*, Muzeul de Artă al R.S. România

Într-adevăr, carnetele de notații zilnice, uneori simple foi de hîrtie de dimensiuni mici, poartă și astăzi mărturiile pasiunii cu care, în orice împrejurare s-ar fi aflat, pe stradă, sau în natură, în mijlocul celei mai mari aglomerații urbane sau pe cîmpul de luptă, Grigorescu nota impresii, chipuri, atitudini demne de a fi memorate. Trăsătura nervoasă a acestor desene indică rapiditatea execuției, care ajunge parcă la o incandescență, la o iradiație a liniei, a petelor de lumină, capabile să ne amintească, peste diferențe de limbaj și motiv, performanțele unui Degas.

O atitudine fugară, dinamismul unei încleștări, traseul unduios al unei mișcări, lumina unui chip răsărit din noaptea unor hașuri atît de intense încît formează aproape o pată compactă, expresii de o gravă intensitate sau atitudini de molatică reverie, toate impresionează astăzi prin frumusețea, prin siguranța liniei. Căutînd în aparența mobilă a realității o frumusețe pe care doar opera lui a reușit să o atingă și să o păstreze, Grigorescu notează totul cu o spontaneitate straniu premeditată. O spontaneitate care nu este deloc fructul întîmplării, ci al studiului atent, asiduu, reluat cu tenacitate și pasiune. Este dealtfel condiția meșteșugului superior la care a ajuns și care implica restrîngerea la minimum a mijloacelor de expresie. Nu este vorba atît de o reprezentare identică, cît de acea deformare, de acea continuă modificare a raporturilor și proporțiilor reale pe care ochiul pictorului o impunea percepției imediate în vederea obținerii unei maxime expresivități. Deosebita rapiditate și precizie a execuției, de un înalt nivel artistic, caracterizează dealtfel și sutele de desene și schițe realizate de Nicolae Grigorescu în timpul războiului de independență. Ele constituie azi un adevărat jurnal de campanie, cu ajutorul căruia se pot reconstitui nu doar traseele străbătute de la Corabia la Nicopole, ci mai ales pasiunea de a nota, de a acumula în cele mai neobișnuite condiții „documente“ de adevărată artă. Grigorescu are maturitatea să nu transforme excepționalul în permanență, să-și regăsească în mijlocul acestor scene tumultuoase suflul normal, un ritm continuu de lucru. Momentele de mare intensitate ale luptei, prinse pe viu, au căpătat în interpretarea lui o putere de a fi reale, de a transmite sensurile eroice ale acestor bătălii pentru independență dincolo de încleștarea acțiunilor de moment. Deși atît de variate din punct de vedere tematic, ele converg spre configurarea unui univers artistic cu date comune de manifestare, se integrează firesc aceleiași structuri artistice. Cu aceeași avidă curiozitate, Grigorescu a prins într-un chip unic în arta noastră învălmășeala luptelor, mișcarea trupurilor cuprinse în avîntul înaintării. „Schițele pentru *Atacul de la Smîrdan* sînt, după cum afirma profesorul George Oprescu, mult mai concentrate, mai pline decît imensul tablou definitiv, nu mai prezintă golurile care ne supără și în acesta. În toate aceste schițe execuția este mai bine condusă, febrilă parcă“[5].

Efectele sînt dealtfel de o deosebită picturalitate în aceste schițe în care pastelul se află aplicat rînd pe rînd alături de cărbune, laviu, înlocuit uneori cu creta albă, dar urmărind întotdeauna sugestii de fină luminozitate. Fără a fi „pasteluri" în adevăratul înțeles al cuvîntului, desenele lui Grigorescu, nu numai cele realizate pe cîmpul de luptă, ci și capetele de expresie, studiile zilnice la care ne referream, atestă pe lîngă libertatea cu care acționa asupra formei și preferința pentru sonoritatea aproape muzicală a limbajului. Indiferent de natura lor, motivele — atît acelea inspirate de război (*Turc bătrîn, Baterie la Calafat,* studiu pentru *Atacul de la Smîrdan* — Muzeul de artă al R.S. România), cît și cele ale vieții cotidiene (*Car cu boi* — Muzeul de artă al R.S.România, *Pisoi* — Muzeul de artă al municipiului București), îi permit desfășurarea acestor subtile armonii de intensități și surdine capabile să pună în valoare pe deplin aptitudinile sale de colorist.

Folosind, ca și Degas, desenul în cărbune pe hîrtie colorată cu intervenții de pastel alb pentru a accentua relieful formelor și a mări efectul de luminozitate, Grigorescu nu se limitează la o tratare grafică a suprafeței. Valorile obținute, de pildă, cu ajutorul cărbunelui asupra căruia intervine cu estompa, accentele de intensitate și luminozitate obținute apoi cu pastel sau cretă colorată au atins asemenea valori de picturalitate încît ele au fost, în multe din colecțiile marilor noastre muzee, incluse în categoria pastelurilor fără să le aparțină pe deplin.

„Deși a desenat mult", afirma profesorul George Oprescu, Luchian „nu este un desenator de clasă egală și din aceeași familie cu Grigorescu. Rolul desenelor sale —și nu numai cînd s-ar putea spune că, din cauza bolii, transportul afară din casă și munca în aer liber, cu tot bagajul necesitat de o pictură în ulei, devenise pentru el un chin — este să înlocuiască pictura, tabloul. E clar că așa îl înțelege, ca un substitut al adevăratei picturi, din care pricină și atunci cînd se servește de acuarelă, gen în care el ne-a lăsat cîteva opere de o mare valoare, și atunci cînd se servește de pastel, impresia ce lasă ca dimensiune, ca scop general, nu este deosebită de cea a operelor în ulei"[6].

O dată cu Grigorescu, pictura românească ajunsese la adevărata conștiință a menirii sale, de a exprima idei, sentimente, cu ajutorul unor elemente plastice. Grigorescu a fost primul care a înțeles ce înseamnă limbaj plastic, descoperind, dincolo de prefigurare, posibilitățile sugestiei, ajungînd de la formă la senzația optică, la culoare și lumină. Spre deosebire de Grigorescu, care folosește pigmenți amestecați într-o gamă redusă, cu foarte puține pete de culoare pură, sau de Andrescu, care-și exprimă tristețea în surdină într-o armonie de griuri și brunuri, Luchian a luminat întreaga pictură românească. Senină, prețioasă ca materie și strălucire cromatică, pictura s-a îmbinat atît de firesc, în opera lui Luchian, cu paste-

lul, încît unii comentatori ai lucrărilor s-au referit chiar la „picturi în pastel". Aceeași ambianță calmă, de un farmec tonifiant, aceeași nobilă concentrare a valorilor expresive au dus la conturarea unui capitol unic nu numai în creația pictorului, ci și în întreaga artă românească.

Tehnica rapidă, efectele de catifelată strălucire pe care le aducea pastelul l-au făcut să-l utilizeze încă din 1892 cînd a fixat cu ajutorul guașei și pastelului o imagine a publicului aflat la curse și să continue apoi din ce în ce mai frecvent convertirea în vibrație cromatică, în tonuri de pastel a observației directe a naturii. O demonstrează studii cum ar fi *Cărbunarul* (1902-1905) sau *Cobzarul* (1907), imaginile inspirate de revolta țărănească de la 1907, pentru a culmina în minunatul ciclu de lucrări realizate la Brebu și în cel al florilor care i-au însoțit agonia lentă.

„Așa-mi place să-l privesc, cu pufuletul acela de viață — spunea Luchian despre pastel. Ia uite, nuanțele acestea între verde și cenușiu cît sînt de plăpînde; ca praful de pe aripile fluturelui. Cine umblă după desenul în unghiuri, dur, cum o să sufere pastelul, arta asta așa de grațioasă?"[7]. Notate cu afectuoasă grijă de Virgil Cioflec, cuvintele pictorului sînt astăzi prețioase mărturii. Tot Virgil Cioflec, prietenul și susținătorul lui Luchian în vremuri de restriște, colecționarul care a oferit Clujului prețioasa „Pinacotecă Virgil Cioflec", autorul primei monografii închinate pictorului, a consemnat cu fidelitate cuvinte care atestă nu doar desăvîrșita probitate profesională, ci adevărata pasiune cu care Luchian a abordat și apărat în fața contemporanilor lui calitățile expresive ale pastelului. Iată evocat de Virgil Cioflec unul din aceste momente: „Luchian apleacă pastelul, îl înclină încet, cu ochii dați în gene, se uită de sus în jos, fluieră două, trei note de flaut:

— Așa-mi place să-l privesc. . . Nu-i ca la pictură. Pastelul e mai cald, mai suplu. . . Liniile acestea, care se pierd, nu le ai în ulei. Și trebuie să fii sigur: unde ai pus, acolo rămîne! E ciudat cînd combini culorile. Care s-o pui mai întîi, care pe deasupra. Lași goluri, le împlinești pe urmă ca să fereşti petele. . . Nu-i ușor, nu. Pictorii cam iau în rîs pastelul, dar nu spun că de cîte ori au încercat, au buclarisit-o.

Nu-și poate lua gîndul de la reflecția amatorului:

— O artă inferioară? De aceea uleiul s-a înnegrit și pastelul stă cum l-ai pus. Toți fac pastel și de ce nu expune nici unul? Fiindcă nu le iese! Altă tehnică are. Ca și acuarelele: o dată ce le-ai pătat, gata! Nu se mai duce. Altul, băiete!

Face haz de prefăcătorie, de lipsa de sinceritate:

— Și poftim de fă un pastel, care să nu ţie, să vezi cum o ia razna în toate părţile. . . măcar că se păstrează intact, sute de ani. Așa, dacă te-ai pune cu cîrpa de scînduri pe el și dă-i, dă-i, firește că reușești să nu se mai vadă nimic. . . La

început, se scutură puțin, cînd lucrezi; ce se prinde însă e legat în șuruburi, nu mai are moarte.

Ia un pastel, fără cadru, pe care întîmplător îl are la îndemînă; îl ține cu o mînă întins și cu dreapta îi cară la bastoane.

— A picat ceva? Se scutură, de?. . . O să ies în piață să-l bat ziua nămiaza mare!

Ori de cîte ori indiscreții îl supără cu păreri necugetate despre arta lui, dintr-o mișcare repezită se apasă cu necaz în bastonul de cireș; răzimat într-un cot, ridică fruntea, cu gura strînsă buză în buză, ca să oprească năvala dinăuntru, se aprinde la față, te privește fulgerător“[8].

Recunoașterea deplină a acestei opere a fost din păcate postumă. Monografia *Luchian* de Virgil Cioflec a apărut în 1924, la opt ani după stingerea din viață a pictorului. Cu ocazia împlinirii a zece ani de la moartea artistului „Grupul celor patru“ i-a consacrat un număr din „Universul literar și artistic“. Înființarea pinacotecii Virgil Cioflec din Cluj printr-o donație importantă cu lucrări de Luchian în 1930, inaugurarea fundației Dalles în 1932 cu o expoziție „Andreescu - Grigorescu - Luchian“, marea retrospectivă organizată sub auspiciile Academiei Române în 1939, retrospectiva din 1946 la 30 de ani de la moarte, expozițiile retrospective din 1955 și 1967, expoziția „Florile în opera lui Luchian“ din 1966, ca și ampla comemorare festivă din 1968 — la centenarul nașterii — au adus contribuții substanțiale la cunoașterea pastelurilor, au definit și mai bine locul de primă mărime pe care Luchian îl deține în arta plastică românească.

Întreaga operă a lui Luchian este o demonstrație continuă, impresionantă, a voinței omului de a depăși suferința. Tragedia s-a reflectat lent, treptat, în conștiința lui, determinînd combustii interioare ce au declanșat inedite modalități de formulare vizuală.

„Luchian a făcut din pastel o artă întru nimic inferioară uleiului, dovedind că pentru anumite viziuni pastelul este mai indicat și mai expresiv. I-a găsit virtuțile și le-a dus mai departe, cum numai puțini artiști din toată istoria artelor au izbutit“[9] — preciza acum două decenii Petru Comarnescu. Pastelurile, care exprimă o admirabilă libertate picturală, minunatul ciclu de lucrări realizate la Brebu, în care Francisc Șirato vedea „cele mai frumoase opere ale artei sale“ sînt însă rodul unei munci tenace, al unor căutări îndelungi, al zbuciumului permanent în vederea aflării unei modalități proprii de exprimare.

Chemarea către muzică și desen, în ciuda opoziției părintești, i-au îndreptat, de la început, pașii spre Școala de arte frumoase din București, condusă pe atunci de Th. Aman. Nemulțumit de formulele academice vehiculate în școală, Luchian se va orienta instinctiv spre arta marelui său contemporan, Nicolae Grigorescu. De la primele expoziții, prezența lui Grigorescu, sfaturile sale, bucuria cu care îl în-

7669,9

tîmpina aveau să-i lumineze drumul artistic. Se pare că la prima sa expoziție, Grigorescu l-a și îmbrățișat, spunîndu-i: „Sînt mulțumit că am un succesor". Iar Luchian avea obiceiul să repete cu emoție: „Tot ce știu am învățat de la Grigorescu [...] E un maestru". Expozițiile lui Grigorescu au fost într-adevăr prima școală pentru Luchian. Libertatea de expresie, bucuria luminii pe care le aduceau pînzele marelui înaintaș au fost un prețios îndreptar pentru tînărul care în 1889 termina Școala de Belle arte cu medalia de bronz. După o scurtă ședere la München, la Academia de arte frumoase, unde trecuse examenul de admitere strălucit, Luchian vine la Paris în 1891, unde rămîne pînă în 1893. Se pare că a fost impresionat, la contactul cu viața artistică a epocii, de reacția pe care a putut-o constata împotriva impresionismului, de interesul pentru sinteză, construcție, aspectul decorativ în pictură.

Prima lui etapă de creație artistică (1893-1901), desfășurată în mediul artistic bucureștean, marchează tocmai adaptarea acestor prețioase învățăminte la viața și cultura artistică a țării lui. „Luchian — cel mai autentic revoluționar, omul cel mai interesat de tot ce e nou și cel mai conștient de problemele universale, a fost cel care a reînnodat curentul normal, istoric, tradițional al artei românești, nu făcînd să retrăiască virtuțile unei epoci istorice, ale unui stadiu de viață populară ci conferind prezentului calitățile native de spontaneitate, de simț al culorii, de dragoste pentru natură și de toate creaturile ei"[10] — avea să remarce încă din 1939 criticul de artă francez Jacques Lassaigne.

În pofida unor mari dificultăți financiare cu care era zilnic confruntat, Luchian. a lucrat intens. Peisajul de dureroasă însingurare, care evocă unul din locurile în care Luchian a poposit, cunoscut sub numele de *Ghereta Filantropia*, păstrează parcă în austeritatea acordurilor lui cromatice ecourile zbuciumului interior și al depresiunii sufletești prin care trecea. Nu putem afla în acest pastel păstrat în colecția Dona, care fixează imaginea, azi dispărută, a gheretei de pîine, nimic din exuberanța cromatică a pastelurilor de mai tîrziu. Sînt ani în care Luchian descoperă chipurile unor oameni simpli și necăjiți. „Moș Neculai cobzarul, scria el, e mai bun ca noi toți. Cînd se încălzește și cîntă crezi că ia foc cobza în mîinile lui", Chipul grav al bătrînului, păstrat în pastelul care-i poartă numele, va deveni dealtfel unul din modelele favorite ale lui Luchian. Va apărea în mereu alte variante, cu sau fără cobză. *Alecu Literatul*, *Cărbunarul*, *Tăietorul de lemne*, *Spălătoreasa* sau *Safta florăreasa* sînt tot atîtea lucrări în care Luchian și-a dat întreaga măsură a talentului său, lucrări care relevă conținuturi umane în meandrele lor cele mai intime.

Spectacolul cutremurător al desfășurării și înăbușirii răscoalei de la 1907 l-a impresionat puternic. Alături de Caragiale, Vlahuță, Iorga, Iser, Ressu, Șirato, Băn-

ȘTEFAN LUCHIAN, *Peisaj cu copaci și gard*, Muzeul de Artă al R.S. România

cilă, pentru a nu aminti decît pe cîțiva dintre contemporani, Luchian a fixat imagini din eroica încercare a țăranilor de a-și face singuri dreptate. Cu doi ani înainte, presimțind parcă în adînc marile zguduiri pe care avea să le aducă răscoala, realizase mica compoziție *La împărțitul porumbului*. Ca într-un stop-cadru cinematografic Luchian a fixat în acest pastel imaginea mulțimii de oameni necăjiți venind în număr mare să-și ceară drepturile. Înaintarea lor lentă, greoaie, care continuă parcă la nesfîrșit dincolo de marginea pînzei, are, în pofida dimensiunilor mici ale lucrării, o cadență monumentală, exprimă o forță, o hotărîre de neclintit. Un sentiment tragic străbate pastelurile inspirate de sălbatica represiune pe care Luchian le-a lucrat în perioada imediat următoare înăbușirii răscoalei. *Sfîrșit 1907*, *Episod din răscoala de la 1907* — pasteluri aflate în patrimoniul Muzeului de artă al R.S.România ca și *Conac incendiat* aparținînd unei colecții particulare, aduc, pe lîngă cunoscutele calități de interpretare, aceeași gravă rezonanță.

Sînt anii unei rodnice activități, desfășurată nu numai pe plan artistic, dar și pe plan organizatoric. Luchian a condus, de exemplu, acțiunile pentru organizarea în 1896 a primei Expoziții a artiștilor independenți. Sînt anii unei depline maturități creatoare, ani care, în mod fatal, coincid cu primele semne ale unei boli necruțătoare. În pofida suferințelor care începeau să-și facă apariția (în 1902 ieșea din spital în urma unui îndelung tratament), Luchian va simți tot mai acut chemarea către natură. O primă ieșire la Govora (1902), apoi o a doua la Filipeștii de Pădure (1903), într-o atmosferă simplă și primitoare, au dus la crearea unor pasteluri impresionante prin prospețimea și noutatea cuceritoare (în raport cu creația contemporană lui) pe care o degajă. Sînt mai ales peisaje, compoziții calme, realizate în armonii surde, în tonalități mergînd de la violet spre brunuri și ocruri, de la galben la roșu și verde grav.

„Întocmai ca marii artiști ai lumii — afirma Tudor Vianu — Luchian este un pictor profund național, înzestrat cu o întinsă știință a tuturor înfățișărilor țării, a oamenilor ei. Vibrația lui în fața realităților locale este adîncă și răscolitoare și focul simțirii trezește pe a noastră, pentru a ne face să pricepem mai bine lumea în care am trăit".

Luchian a conturat într-adevăr ca nimeni altul specificul pe care pămîntul românesc îl conferă acestor peisaje. Atît în peisajele de la Govora, Filipeștii de Pădure și zona Prahova, cît și în cele de mai tîrziu de la Brebu, omul și natura fac un tot pe care-l leagă un anumit climat. Un climat care se naște dintr-o lumină domoală, învăluitoare. „Una-i să respecți natura și alta-i să faci ce vezi, cum o ieși să iasă. . . Trebuie să lași la o parte, să uiți unele lucruri, asupra altora să insiști. . . Natura îți dă povețe cînd știi să observi. Să știi să observi, asta-i cheia"[11] — afirma Luchian. Niciodată terminat, dialogul cu natura se înfiripă mereu altfel, este mereu reluat în alte și alte din ipostazele sale. Sensibilitatea sa adecvată imaginii percepute direct ascultă parcă creșterea tainică a vegetalului, înregistrează modificările de nuanță ale atmosferei, se oprește insistent, unificator, asupra pămîntului. Sînt lucrări care închid o stare de spirit de mare alertă, de continuă mobilitate. Fiorul lor poetic este acela al așteptării, al solitudinii, al contemplației, dar în același timp, el aparține și siguranței exprimării. Tonul e grav, mîngîietor. Întreaga lume pare a participa la închegarea acestui univers de echilibru, de așteptare. „Te uiți la peisajul acela — spunea Luchian. Am pus copacii mai apropiați înadins. Opresc lumina prea tare, o strecoară; o fac mai fină. Nu se mai prelinge. Una-i să respecți natura și alta-i să faci ce vezi, cum o ieși să iasă! E grea meseria asta, grea. Pînă nu le știi ale ei, nu faci nimic. Dintr-odată, ce să obții?... După ce revii, atunci vezi... Și parcă nu-i cu toate așa? Trebuie să lași la o parte, să uiți unele lucruri, asupra altora să insiști. Nu-i vorbă, unii le mai uită și ei cu

ghiotura. Cînd te uiți ce-au mîzgălit: o harababură! Natura îți dă poveațe, cînd te pricepi să observi"[12].

Pastelul îl ajută într-adevăr să înlăture din imagine amănuntele nesemnificative, să exprime sintetic formele, masele cromatice în cadrul unor ansambluri în care linia intervine într-o morfologie bazată pe serpentină ca pentru a marca mai profund, pentru a exalta prin contrast unitatea cromatică.

„Am lucrat cu atîta dragoste, nota Luchian într-o scrisoare, cum nu-mi aduc aminte să fi lucrat vreodată. Dar numai eu știu cu cîtă greutate puteam înjgheba cîte un peisăgel. Drumurile erau rele și lungi și eram silit să le fac cu carul cu boi. Vezi cum îți vine după vreo trei ceasuri în căruță cu genunchii la gură. Cînd mă dădeam jos nu mai simțeam picioarele de amorțeală. Credeam că e ultima încercare ce o mai făceam cu peisajele. Era prea greu, prea peste puterile mele. Și ce locuri frumoase! Nu te mai săturai uitîndu-te la ele. Mai ales în lunca Doftanei este o minune nu altceva. Ce folos că drumul pînă acolo mă zdrobea și dacă nu ar fi fost splendoarea naturii, care să mă mai învioreze, n-aș mai fi putut mișca"[13]. Aici, în mijlocul unei naturi pe care o simte primitoare, fraternă, sînt create rînd pe rînd *Peisaj cu sălcii*, *Casa lui moș Gheorghe*, *Peisaj cu case*, *Copaci la Brebu*, *Peisaj cu copaci și gard* (Muzeul de artă al R.S.România), *Turnul de la Brebu*, lucrări care dau, rînd pe rînd, limpede, măsura înaltă a posibilităților de expresie la care ajunsese. Regăsim în ele, întreagă, emoționantă, înfiorarea în fața aspectelor diurne ale acestui peisaj alcătuit din coline domoale, învăluite într-o lumină blîndă, în sonoritatea acordurilor catifelate de galben-verzui contrapunctate de umbrele lungi ale copacilor care aduc prețioase accente de verde intens, cu mătăsoasa fremătare argintie a sălciilor sau albul curat al caselor, același alb care, într-un pastel de mare frumusețe a stilizării cum este *Bucătărie călugărească* dobîndește o forță atît de intens evocatoare în contrast cu cele cîteva pete colorate care-i dau viață. Culoarea rămîne de altfel factorul prim, capabil să transmită, întreagă, unduirea elegiacă atît de proprie acestor pasteluri.

„Luchian nu este numai un artist de mare talent; e un deschizător de drumuri, e creatorul spiritului modern în pictura noastră. Colorismul lui nu reprezintă numai viziunea intensă a unui artist care simțea simplu și spontan. El desch idea orizonturi pe care pictura românească nu le cunoscuse pînă la Luchian și pe care contemporanii săi nu aveau să și le însușească decît mai tîrziu. Arta lui a putut părea simplă, pentru că omul modest și nedeprins cu alt mijloc de expresie decît penelul nu a făcut teorii în jurul ei și nu a lansat manifeste. Dar în simplitatea liniilor și culorilor lui se poate descifra înțelegerea sa complexă pentru probleme fundamentale și surprinzătoarea noutate a orientării lui, într-o vreme cînd pictura românească era încă la Grigorescu sau la imitația sterilă a academismului de

la München ori de la Paris“[14]. Cuvintele scrise de Alexandru Busuioceanu în 1939, cu prilejul expoziției organizate la inițiativa lui Virgil Cioflec, surprindeau din perspectiva împlinirii unui sfert de veac de la moartea lui Luchian, noutatea, unicitatea unei creații atît de armonios integrate patrimoniului artistic românesc.

Cu o uimitoare pasiune și perseverență, chiar și după ce boala l-a împiedicat să se mai deplaseze din fotoliul în care, cuprins de o moarte lentă, a rămas imobilizat, Luchian a continuat să picteze. A continuat să exploreze lumea formelor și a culorilor cu ajutorul florilor. Începînd din 1903 Luchian și-a oprit din ce în ce mai des privirea asupra florilor. Toporași și viorele strînse în buchete modeste, albăstrele, maci sau lalele, trandafiri, garoafe, crăițe, dalii, crizanteme sau tufănele, au fost investite cu o somptuoasă strălucire în lucrările lui Luchian. Ele ni-l dezvăluie încă o dată ca pe un observator atent nu numai al lumii exterioare ci și al propriei sensibilități, ca pe un artist care a reușit în chip magistral să stabilească corespondențe între formele exterioare și stările subiective, să afle în inflexiunile liniei, în fluiditatea culorii un echivalent al propriilor emoții. Florile lui Luchian, toate pastelurile lui pe această temă, sînt lucrări în care vibrează corzile unei profunde interiorizări, ale unei sensibilități reale, lucrări în care mîna artistului a știut să aducă ceva din armoniile și dominantele lumii sale lăuntrice. Culoarea amplifică magnific această impresie. Tonurile luminoase, discrete se învecinează armonic cu fastuoase violențe cromatice. Simplitatea, farmecul tonifiant care le învăluie ascund de fapt o muncă tainică, asiduă, studiul atent. Lucrate după 1909, mai ales în timp ce boala îi cuprindea definitiv trupul, crizantemele, trandafirii sau albăstrelele se numără printre capodoperele cu care, pe bună dreptate, se mîndrește azi Muzeul de artă al R.S. România.

Ca un omagiu postum, o expoziție comemorativă organizată în sălile Muzeului de artă în 1966, cu prilejul împlinirii a 50 de ani de la moartea artistului, se intitula „Florile în opera lui Luchian“. Manifestarea aducea într-o unică, într-o admirabilă sinteză nu doar o simplă preferință tematică, nu doar o extraordinară sensibilitate față de suprafața carnației delicate a unei corole, față de catifelările și irizările unei petale, ci expresia cea mai vibrantă a unui lirism adînc implicat în ființa intimă a artistului, în bogăția gîndului său, în pasiunea constantă de a descoperi bucuriile tăinuite de natură.

„Pentru el, floarea vine ca un mesaj al acestui pămînt care rodește și cîntă desufletul întreg dornic de ape, de ceruri, de drumuri și dobitoace. De aceea, florile lui au o expresie atît de stranie și de aceea Luchian rămîne artistul lor ca și stăpînul lor“[15]. Cuvintele lui Tudor Arghezi, unul dintre prietenii apropiați și apărător al lui Luchian în clipele de restriște ale sfîrșitului, s-au alăturat acelor scrise

de Nicolae Tonitza sau Virgil Cioflec, de asemenea prieteni apropiați ai pictorului, nu doar pentru a protesta împotriva nedreptăților și acuzațiilor false care urmăreau, în epocă, să-l discrediteze în ochii opiniei publice, ci pentru a impune, în ochii aceleiași opinii publice, imaginea exactă a unui mare artist. Un artist care, după expresia lui Tudor Arghezi „a fost, a rămas și va fi întotdeauna întreg și inimitabil în galeria marii culturi românești".

Iser, au afirmat cercetătorii operei lui, a avut după Nicolae Grigorescu, activitatea cea mai fecundă. O activitate care însumează astăzi, pe lîngă pictură, aproximativ 15000 lucrări de grafică. Răspîndite în principalele muzee de artă ale țării, în numeroase colecții de artă românești și străine, aceste lucrări sînt mărturii asupra unei vieți exemplare închinate în întregime preocupărilor artistice. Ele prilejuiesc privitorului de azi al operei acestui maestru al picturii românești, dincolo de descifrarea universului tematic știut, dincolo de priveliștile și oamenii Dobrogei, de peisajele din zona Argeșului sau din Spania, de numeroasele variante ale compozițiilor cu balerine, odalisce și arlechini, descoperirea unor raporturi specifice între idee și concepția sa artistică.

Pasiunea pentru desen, ca și aceea pentru pictură, au rodit neașteptat, spectaculos, în pastel. Mînuit cu siguranța, cu îndemînarea cu care obișnuia să folosească creionul, vîrful colorat al pastelului îi permitea, pe lîngă rapiditatea execuției, obținerea unor deosebite efecte de picturalitate. Mai mult încă decît acuarela sau guașa (practicate cu real interes), pastelul i-a permis exprimarea unei originale concepții artistice. Liniile sintetice, rezumative, ale desenelor, planurile largi de culoare intensă, catifelată, strălucitoare, obținute cu ajutorul acestei tehnici, contribuie la conturarea limbajului grav, concentrat și impunător, la armoniile atît de specifice artei lui Iser. Ele confirmă cu strălucire propriile-i cuvinte: „Lucrările mele sînt scrise în limbajul picturii, adică un limbaj colorat, vizual, după cum limbajul scriitorilor și al muzicienilor este auditiv și vocal"[16].

Motivele cunoscute, reluate în pastel, dobîndesc aceeași strălucitoare personalitate, creează aceleași raporturi specifice, în care ideile sînt puse în valoare cu ajutorul liniei, dobîndind din însăși această utilizare neașteptate resurse de muzicalitate.

Adevărate „sărbători ale intelectului", pastelurile lui nu s-au îndeletnicit niciodată cu explorarea zonelor de suprafață ale conștiinței umane, ci au pătruns adînc în ascunzișurile ei.

În intervalul de muncă înverșunată pe care-l străbate din 1906 (momentul în care expune pentru prima oară desene, pasteluri, acuarele și guașe în două săli din Pasajul român) și pînă în 1958 (cînd, la scurt timp după expoziția deschisă în sala

„Nicolae Cristea“ se încheia o viață închinată în întregime artei) pastelul ca și desenul au constituit o activitate constantă, asemănătoare — (după cum Iser însuși mărturisea) — „gamelor pentru un pianist“. Există însă în toate aceste lucrări, așa după cum au remarcat numeroși comentatori, tot timpul, (chiar și atunci cînd folosește pensula înmuiată în tuș pentru desenele destinate presei) preocuparea de a sugera prin simpla variație a ductului sau prin ușoare adaosuri de laviu, culoarea. „Într-un tablou, preciza de altfel Iser, trebuie să existe o armonie desăvîrșită între desen și culoare... Firește, urmăresc un progres și în culoare. Culoarea trebuie să fie organică, străbătută de o viață proprie, întocmai ca o ființă. În ce mă privește, îmi place să construiesc culoarea, să-mi plămădesc picturile, așa cum își plămădește brutarul aluatul“[17]. Mai ales în pastel, aceste adevărate mărturii de credință sînt strălucit ilustrate. În lucrări pline de vervă, de armonie cromatică, de o adevărată virtuozitate în mînuirea unor instrumente ce prin tradiție aparțin graficii, intelectul și senzorialul se întîlnesc sub semnul comunicabilului.

Vocația artistică a lui Iser s-a manifestat de la început prin desen. O atestă succesele înregistrate în acest domeniu, încă de pe vremea cînd era elev la liceul din Ploiești, ca și premiul obținut la concursul organizat în acei ani de Societatea „Tinerimea română“ din București. Studiile temeinice pe care le-a întreprins începînd din 1899 la München sub îndrumarea lui Anton Azbe, Nicolaus Gysis, Karl Marr au contribuit la desăvîrșirea măiestriei sale și au determinat primii pași pe calea viitoarei afirmări profesionale.

„Iser fuge de banal, nu de dorința de a epata prin extravaganțe, ci dintr-o profundă necesitate sufletească: temperamentului său viguros nu-i convin platitudinea și dulcegăria, sub orice formă și sub orice lumină s-ar ascunde ea“[19], scria în anii de început unul dintre colegii săi de generație, pictorul Nicolae Tonitza.

Privirea dreaptă, concentrată a *Autoportretelor* în pastel (colecția Iser, Muzeul Colecțiilor de Artă și Cabinetul de stampe al Muzeului de artă al R.S.România), vigoarea cu care sînt construite, fixează figura aceluia pe care cuvintele prietenului său, Gala Galaction, îl caracterizau atît de pertinent acum șapte decenii: „Amicul mai mult vesel decît trist, vlăjganul bine zidit și cu havana în gură, e un mare și trist poet. Face parte din familia celor cu talent amar și întunecos“[20]. Un poet care a știut să descifreze tainele adînci ale sufletului omenesc, să afirme, constant, o viziune sobră, sintetică, monumentală. Portretele sale în pastel, nici duioase, nici sentimentale sînt, ca dealtfel întreaga-i creație, construite viguros, exprimă trăsăturile chipului și, dincolo de el, personalitatea celui reprezentat cu claritatea unei definiții logice, riguroase.

Portretele de țărani pe care le realizează începînd din 1913 în zonele Argeș, Cîmpulung sau Iași (*Țărancă, Țărani în cîrciumă, Țărancă cu roșior* — Muzeul de artă

al R.S. România) reprezintă figuri grave, monumentale, surprinse în atitudini meditative, abia schițînd începuturi de gest. Alături de creația lui Șirato, Ressu, Ștefan Dimitrescu sau Tonitza, lucrările lui Iser inspirate din lumea rurală aduc o nouă viziune asupra satului românesc. *Țărani din Argeș*, de pildă — pastelul aflat în colecția Minulescu — este din acest punct de vedere un exemplar reprezentativ. Cu

IOSIF ISER, *Autoportret*,
Muzeul de Artă al R.S. România

mîinile trudite, osoase, adunate în poală, încremenite parcă într-o solemnă așteptare, figurile celor două țărănci din primul plan exprimă, atît cromatic cît și compozițional, întreaga concepție artistică a lui Iser. Nu mișcarea trupurilor pare să-l preocupe cît structura formei care-și are propria ei spațialitate. De aici echilibrul masiv al compoziției construite din linii colțuroase, abrupte, adecvate simplității motivului, dimensiunii expresive pe care a dorit să o sugereze. „Iser, nota Nicolae Tonitza, ne-a trezit brutal din visătoria sleită în care ne aruncaseră predecesorii *en vogue* — și ne-a silit să privim adînc în realitatea înconjurătoare. Ne-a silit să privim dezbrăcați de orice prejudecată, cu pătrundere și bărbăție.

Aflarăm astfel că mai există şi o altă realitate în afară de aceea în care ne obligau să credem meşterii cu sufletul de hîrtie şi paleta de gelatină policromă...

Descoperirăm — graţie virilităţii iseriene — o lume nouă, între noi şi în preajma noastră. O lume întru totul expresivă, viguroasă şi tristă"[21].

Dăruit cu totală devoţiune unei munci tènace de purificare continuă a operei sale, Iser şi-a descoperit motivele predilecte ale artei sale în mediul dobrogean.

„Estetica mea? Incontestabil, ea vine din Dobrogea, şi din natură în genere — — afirma el. Compoziţia peisajului dobrogean e haina mea. Peisajul acela plat, jos, animat de personajul masiv, atît de monumental, al locului, apare mult mai bogat decît priveliştea cea mai luxuriantă din lume"[22]. Într-adevăr, întreaga sa creaţie stă sub semnul unei constante tematice, inspirate de peisajul, de imaginea locuitorilor Dobrogei. Fervoarea cu care a revenit asupra acestor motive, reluate cu egal interes în ulei şi pastel începînd din 1913, cînd, mobilizat fiind, descoperă tărîmul solar al litoralului şi pînă în ultimii ani ai vieţii, atestă faptul că bogăţia de forme, carnaţia culorii vii, dense, lumina puternică şi învăluitoare de aici i-au influenţat decisiv creaţia. I-au oferit sursa directă a unei emoţii lirice pe care a distilat-o apoi, a reluat-o de nenumărate ori în liniştea atelierului. Să ne gîndim doar la numeroasele peisaje care în tehnica pastelului descoperă structurile aspre ale litoralului dobrogean, la atmosfera de calm recules ce însoţeşte cunoscutele sale odalisce. Sînt lucrări care, asemeni întregii creaţii picturale a lui Iosif Iser, impresionează şi astăzi printr-un simţ pe care l-am numi clasic al echilibrului, prin sonoritatea, prin farmecul culorii, prin rigoarea liniei.

Cu ajutorul liniei, uneori subtile şi delicate, alteori brusc contorsionate, neprevăzut îngroşate, pictorul reia în mereu alte şi alte variante trupul şi chipul „odaliscelor" (*Tătăroaică cu şalvari* — colecţia Weinberg, *Compoziţie cu trei turcoaice, Compoziţie cu două turcoaice, Compoziţie cu trei tătăroaice* — colecţia I. Iser, Muzeul Colecţiilor de artă). Trupul femeii este pretextul, motivul prim al tuturor acestori lucrări care asociază evocarea realistă stilizării lucide. Solicitarea raţională, esenţială se manifestă tocmai în faptul că artistul a ales, a subliniat, a modificat, a accentuat în pasteluri dense, catifelate, detalii semnificative în economia întregului, reuşind să orienteze atenţia privitorului asupra unor unghiuri inedite sub care poate fi privit motivul. Simţul proporţiilor, al volumelor însoţeşte poezia şoptită a acestor imagini din care răzbate o atmosferă familiară, încălzită de prezenţa umană. Observaţia directă a motivului, subsumată în întregime unei evidente şi remarcabile ştiinţe nu numai a formei dar şi a materialului folosit, pune în valoare o sensibilitate lirică dar şi calităţi plastice remarcabile.

„De la portretele de scriitori de odinioară, în care trăsăturile se simplificau reducîndu-se la linii caracteristice, uneori caricaturale, şi pînă la concentratele ti-

puri de țărănci, scria în 1930 criticul și profesorul de istoria artei Alexandru Busuioceanu, preocuparea aceasta de a izola individualul, adîncindu-l pînă la a-i da valoare de generic, s-a accentuat continuu în pictura lui. Un portret de Iser este nu numai un aprofundat studiu psihologic, dar și o raționalizare a trăsăturilor modelului și o încercare de abstractizare a acestora. Sînt prea puține pînzele sale care ar putea fi intitulate cu adevărat „portrete". În cele mai multe, „tipul" domină cu aceeași caracteristică de generic pe care am relevat-o mai sus. Țărănci cu fețe imobile, cu expresii abătute și îngîndurate ca de urmărirea unui vis interior, turcoaice gemene prin chipuri și prin atitudini de molatică abandonare sau portrete variate prezentate în mai toate expozițiile, toate mărturisesc aceeași înclinare a artistului de a-și interpreta modelul pînă la transfigurare"[23]. Deosebit de caracteristice pentru întreaga creație portretistică a pictorului, aceste observații atrag atenția asupra faptului că nu definirea caracterologică este în primul rînd importantă în pasteluri. Nu atît aspectul precis nominalizat al modelului este important, cît dreapta cumpănă pe care artistul o stabilește între idee și expresie, între inspirație și cultură. Chiar și atunci cînd ilustrează un text literar, cum ar fi poveștile celor *O mie și una de nopți*, Iser face apel la amintirile lui dobrogene. Căci ce altceva par a fi aceste pasteluri, reluate paralel în cărbune, realizate la cererea editorului Rădulescu și din păcate nepublicate, decît amintirile unor scene dobrogene pe care le-a cunoscut atît de bine în însăși substanța lor fundamentală? Forța, picturalitatea acestor ilustrații, aflate azi în patrimoniul cabinetului de stampe al Academiei R.S.România, își au izvorul atît în observațiile după natură (iar în această ordine de idei trebuie să precizăm că Iser a lucrat întotdeauna după model) cît și în capacitatea lui Iser de a cuprinde întregul compozițional, de a-i trasa cadențele fundamentale pentru a ajunge la o adevărată poezie picturală.

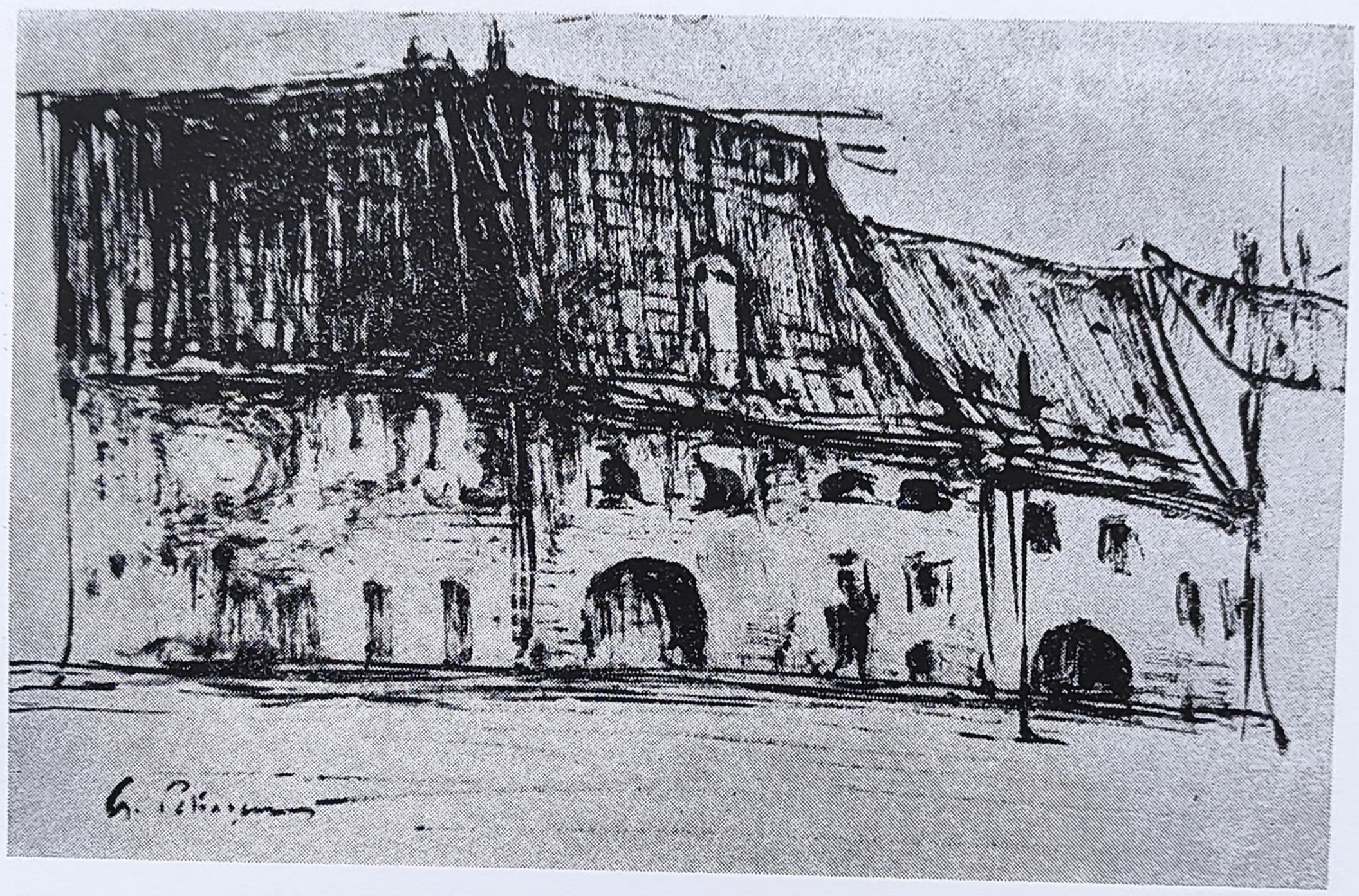
„Sub pata groasă de culoare, în fiecare mic tablou al său, Petrașcu săvîrșește miracolul transfigurării și creează misteriosul său univers magic. De aceea, la Petrașcu, orice motiv real se transformă și devine acest univers în care pictorul va călători ca într-o lume fabuloasă de vis și nesfîrșite taine"[24], scria maestrul Corneliu Baba în prefața catalogului uneia dintre expozițiile retrospective care reunea pictura lui Gheorghe Petrașcu. Aprecierile elogioase stîrnite pretutindeni de expozițiile sale, deschise în străinătate, la Paris sau München, la Amsterdam sau Haga, la Bruxelles sau Veneția, la Zürich sau Basel; apropierile frecvente care s-au făcut între opera sa și creația unor mari personalități ale artei universale (Chardin, Monticelli, Vlaminck) au scos însă întotdeauna în evidență particularitățile atît de specific naționale ale artei lui Petrașcu. Lucrul pasionat și cizelarea atentă a suprafeței pictate — prilej de îndelungi și adesea dramatice frămîntări creatoare —

— nu au făcut decît să accentueze, dincolo de tematica concretă a fiecărei lucrări, filiaţia strînsă cu întreaga tradiţie a artei româneşti. O amplă expoziţie de desen şi gravură, deschisă acum un deceniu în sălile Muzeului de artă al R.S.România, completa în chip armonios imaginea pe care o lăsase opera pictorului aflată în expunerea permanentă a marilor muzee. Accentul cădea de data aceasta asupra unor lucrări asimilate de multă vreme de patrimoniul nostru de artă : desenele lui Petraşcu. Printre ele, pastelurile care colorau desene trasate mai întîi în tuş sau cărbune transmiteau privitorului aceeaşi senzaţie de plenitudine, aceeaşi impresie că lumea se aduna statornic sub ochiul, sub gîndul artistului. Ele puneau în valoare cunoscuta bogăţie de forme, aceeaşi carnaţie a culorii vii, dense, vitale. Ca şi în pictură, în pastel transparenţa culorii se întunecă la intervenţia dură, masivă, a negrului trăsăturii în tuş sau cărbune, delicata fluenţă a culorii se rupe parcă într-o încordare bruscă, în suspensia dramatică a negrului. Şi, pentru a confirma parcă similitudinile cu pictura, ştiinţa de a comprima emoţia este parcă răspunzătoare în toate aceste lucrări de secreta nelinişte ce străbate culoarea, de dramatismul ei, în atîtea rînduri subliniat de exegezele ce i-au fost dedicate. Un dramatism ale cărui ecouri răzbat din admirabilul autoportret (pastel şi desen) păstrat în colecţia Zambaccian.

„Îmi place să desenez, dar niciodată nu m-aş fi gîndit că voi deveni pictor. Pe vremea aceea pictura nu era considerată o profesiune“[25] — mărturisea Petraşcu, exprimînd în aceste cîteva cuvinte lupta pe care a fost nevoit să o poarte cu o întreagă mentalitate; luptă ale cărei victorii (numeroasele premii la Saloanele oficiale ca şi titlurile şi medaliile obţinute) dar mai ales consecvenţa, tenacitatea în urmărirea scopului propus, i-au asigurat un echilibru dinamic, miraculos în înaintarea sa pe calea artei. Nici şcolile academice pe care le-a urmat (atelierul lui George Demetrescu-Mirea şi al lui W.A.Bouguereau), nici influenţa timpurie a lui Nicolae Grigorescu nu şi-au pus amprenta hotărîtor asupra lucrărilor lui.

Retras şi taciturn, aşa cum ni-l descriu numeroase mărturii de epocă, acest artist, supranumit din această cauză şi „baciul“, a ştiut întotdeauna să-şi adecveze sensibilitatea motivului propus, să facă în acelaşi timp o apologie a vieţii urbane.

Pastelurile, mai întotdeauna asociate cu tuşul sau cărbunele, confruntate cu lucrările în ulei, lasă o dată mai mult impresia că opera lui Petraşcu stă sub semnul unor complexe obsesii tematice. Peisajul, numeroase autoportrete, portrete sau studii — crochiuri realizate după personaje surprinse în momentele intime ale relaxării lor în cadrul familial, sînt tot atîtea teme predilecte ale artistului. În folosirea pastelului (întrebuinţat întotdeauna peste desene în tuş sau în creion), ca şi în abordarea uneia sau alteia din marile categorii tematice care i-au animat opera, poate fi recunoscută aceeaşi expresie plastică subtilă şi atît de caracteristică. Ea



GHEORGHE PETRAȘCU, *Sighișoara*, Cabinetul de stampe al Bibliotecii Academiei R.S. România

poate fi urmărită de la primele desene situate din punct de vedere cronologic în jurul anului 1900 — în marea lor majoritate studii după model, autoportrete, peisaje —, la aspecte ale călătoriilor la Veneția, Assuan sau la contactul cu lumina Balcicului și Sighișoarei; de la peisajele din Vitré sau Turtucaia, realizate după primul război mondial, la lucrările de după 1930 inspirate de mediul familial și grădina casei de la Tîrgoviște, de peisajul marin sau de malul Ialomiței și pînă la desenele anilor 1931-1935 în care întîlnim mai ales figuri feminine în interioare. Datele concrete de la care pornește de fiecare dată, relieful variat și policrom al zărilor românești sau frumusețea unei siluete feminine la malul mării, sînt parcă ridicate din obiectivitatea lor materială și proiectate în fabulos. În fiecare din peisajele în care pastelul intervine în chip precumpănitor (de exemplu *Stradă din Balcic, Peisaj din Balcic, Intrare la Curtea domnească din Tîrgoviște* — Muzeul de artă al R.S.România, *Peisaj din Chioggia* — colecția Odette Alexandrescu, *Casa roz-Roscoff* — colecția Mariana și arh. G. Petrașcu, *Case la Vitré, Han la Sighișoara, Peisaj din Sighișoara, Peisaj cu moară de vînt* — colecția Cabinetului

de stampe al Bibliotecii Academiei), Petraşcu a operat parcă anumite decupări cu intenţie semnificativă, reţinînd doar elementele capabile să ne ofere, din cîteva linii, un tablou complet, fixînd repere menite să ne sugereze un întreg periplu.

Bun cunoscător al istoriei artei şi al mişcării artistice contemporane, Francisc Şirato — acest modest custode al Muzeului de artă naţională şi colaborator direct al profesorului Tzigara-Samurcaş, a fost un cunoscător la fel de profund al tainelor pastelului şi picturii. Chiar dacă recunoaşterea a fost tîrzie, opera sa îşi confirmă azi calităţile.

„Artistul modern aşează arta sa în faţa naturii cu valoarea ei intrinsecă, cu existenţa ei diferenţiată şi proprie, care are legile sale şi se conduce după ele. Se aşează în faţa naturii, însă nu în opoziţie cu natura: din natură el ia elementele cu care, creator, creează o altă lume, dacă putem spune aşa, după chipul şi asemănarea sa“[26], afirma Francisc Şirato într-unul din articolele sale. Într-adevăr pastelurile mai ales atrag atenţia asupra faptului că obiectivitatea nu înseamnă carenţă afectivă, lipsă de reacţie individuală, de pasiune, de convingere, ci numai relativa lor neutralizare în procesul succesivelor metamorfoze, paradoxal efect al puterii de transpunere. Obiectivitatea reprezintă o cordială acceptare a diversităţii, credinţa că miracolul se poate produce oriunde, ades chiar acolo unde te-ai aştepta mai puţin.

Pastelurile realizate de Şirato, mai ales acelea create pînă în 1938, se remarcă prin urmărirea aceloraşi efecte de fluiditate, de strălucire; prin atingerea acelei „structuri aeriene a realităţii“ pe care o urmărea şi în pictură. *Peisajul din Sighişoara*, de exemplu, (Muzeul de artă al R.S. România) sau *Peisajul* aflat în colecţia prof. univ. Ionel Constantinescu (în care pastelul este asociat acuarelei), deşi pornesc de la o construcţie de tip cézannian, ajung să acorde rolul prim luminii, amprezia de puternică construcţie pe care doar reproducerea în alb-negru a acestor imagini o lasă. Miracolul aparţine culorii. O culoare învăluitoare, care prin uşoare tranziţii, printr-o subtilă valoraţie, leagă formele într-o armonioasă şi difuză tonalitate de ansamblu.

„Legile tonalităţii în pictură, spunea Şirato, sînt asemănătoare tonalităţilor muzicale. Ca şi în muzică, odată ce tonalitatea a fost fixată, artistul rămîne legat de ea. În aplicarea integrală a unităţii de ton rezidă frumuseţea principală a unei picturi. Ca să atingă această frumuseţe artistul alege o culoare şi o stabileşte dominantă în tablou, pe celelalte le echilibrează în raporturi juste de întindere şi

intensitate. Tabloul e o țesătură de culori după cum melodia e o țesătură de tonuri“[27].

Pastelurile lui Șirato, atît acelea premergătoare viitoarelor lucrări în ulei cît și acelea în care a reluat teme ale unor picturi, păstrează vibrația de sensibilitate a artistului în fața motivului pe care și l-a propus. Unitatea de ton, de factură, de atmosferă a lucrărilor, toate emană, parcă, din același principiu poetic. Ele delimitează o anume structură psihologică, vădită atît în orientarea tematică cît și în modalitatea stilistică. Fără efecte surprinzătoare, echilibrul armonios al compoziției cuprinde echilibrul natural al obiectelor, al coloritului, armonia caldă a naturii. Lumina pătrunde și dă transparență obiectelor reprezentate, pune cel mai ades în valoare abundența vegetală a peisajului. Pastelurile pe acestă temă îl prezintă pe Șirato din nou ca pe o structură lirică, echilibrată, iubitoare de purități cristaline și forme cizelate. El știe să păstreze justa măsură între inspirație și cultură. Lucrările păstrează o egalitate de ton, o consecvență și acea impresie de siguranță pe care o conferă deprinderea lucrului întreprins cu regularitate.

Șirato și-a observat atent, meticulos, motivele, le-a dat viață cu acea superioară măiestrie în care asperitățile efortului se topesc în fluidul pur al emoției.

„Forma și culoarea ce trăiește și are o viață proprie ne bucură sau ne doare în opera unui artist“ — afirma Șirato într-unul din comentariile pe marginea expozițiilor contemporane. Peisajele lui, acelea realizate în pastel, îi dovedesc pe deplin această capacitate de emoționare, această calitate de a descoperi, în cadrul unui motiv cunoscut, calități noi, raporturi specifice. Sînt calități care presupun nu doar un mod inedit de transfigurare dar și o atitudine estetică. Sînt mărturii ale unei individualități care în contextul atît de frămîntat dar cu cîștiguri atît de spectaculoase în domeniile miraculoase ale culorii, specifice perioadei interbelice, aducea o viziune de netăgăduită originalitate. Dealtfel, lenta, organica evoluție a artistului (din activitatea căruia nu lipsesc cîteva mari etape creatoare) nu a marcat ruperi spectaculoase. Constantă a rămas muzicalitatea blîndă a culorii.

Șirato este un analist subtil, al cărui desen fixează chiar în cea mai simplă compoziție felul în care formele se raportează, se articulează unele față de altele. Tehnica rapidă a pastelului, folosit mai ales la maturitate, i-a permis îmbinarea rigorii desenului cu freamătul aerian al culorii. Linia nuanțat modulată, hașuri nervoase a căror intensitate a fost domolită de estompă, materializează concepția lui Șirato despre desen — privit ca „o piatră de încercare a unui talent“ — care necesită „o mare putere de abstragere, mult meșteșug pentru a concretiza cu o materie atît de puțină (albul hîrtiei și negrul creionului) contrastul luminii și umbrei din natură“. Suprapunîndu-i tonalități de pastel, elementele culorii dau, după propriile-i cuvinte, „posibilitatea perceperii volumului și deci iluzia realității“.

La Șirato, proiectarea imagistică a locurilor străbătute apare diferențiată prin capacitatea de a sugera mișcări afective de o fascinantă pregnanță. Prin tonalitatea elegiacă, prin această atît de caracteristică, de specifică, cerebralizare a emoției, prin atașamentul declarat pentru reflectarea specificului românesc, pentru valorile artei românești, pastelurile sale rămîn mărturii nepieritoare ale înzestrării unui mare artist. Mărturii manifestate programatic în expozițiile de real succes deschise între 1926-1934, alături de colegii săi de generație, Ștefan Dimitrescu, Nicolae Tonitza și Oscar Han, împreună cu care a alcătuit „Grupul celor patru".

Un desenator de importanța lui Ștefan Popescu, care și-a adus o contribuție substanțială la dezvoltarea graficii, a așa-numitei grafici de șevalet, trebuie menționat fie și pentru contribuția lui sporadică la dezvoltarea pastelului românesc. Multe din desenele, foarte numeroasele desene realizate în peniță, condei de trestie sau pensulă, reprezintă notații rapide, adevărate stenograme ale priveliștilor contemplate. Ștefan Popescu este un analist subtil, care și-a notat minuțios aspecte ale peisajului din Deltă, de la Balcic, din Valea Rîmnicului, a Bistriței sau din satele Transilvaniei.

O mînuire suplă a tonurilor puse în straturi subțiri, în îmbinări aproape transparente, însoțește multe din desenele riguroase, exacte, în care intervenția pastelului (uneori creta albă) se face cu discreție și doar pentru a sublinia volumele, pentru a le da un mai accentuat relief. Unul dintre aceste elocvente exemple este și lucrarea *Prînz pe cîmp* (Muzeul de artă al R.S.România), studiu în cărbune și pastel pentru pictura *Amiază la cîmp*, care prin echilibrul armonios al compoziției, prin trăsătura exactă, precisă a desenului, îl apropie pe Ștefan Popescu de desenele contemporanului său Ressu.

În procesul unic și atît de complicat de investigare și transfigurare a lumii în imagini plastice, mulți dintre artiștii care în prima jumătate a secolului nostru se aflau în plină desfășurare a forței lor creatoare și-au oprit atenția asupra pastelului. Cronicarii saloanelor oficiale comentau, de pildă, lucrările în pastel expuse de Tache Soroceanu, Papatriandafil, August Ballayre, Alexandru Moscu, Gh.Sîrbu, Maria Burada, Maria Ciurdea, Lili Pancu, Ion Hoeflich și alții. Sînt nume pe care tratatele mai recente de istoria artei românești nu le mai menționează. Lucrările însă marcau în epocă o adevărată modă — aceea a pastelului. Portrete mai ales, dar și flori sau peisaje, foarte apreciate de colecționarii vremii, aduceau o preferință constantă pentru frumusețea vizibilă a lumii, pentru bucuria de a vedea și de a comunica această bucurie chiar dacă rezultatele propriu-zis artistice nu depășeau nivelul agreabilului, al pitorescului.

La începutul secolului, detașîndu-se oarecum de acest context, pastelurile lui Dimitrie Hîrlescu, cel mai adesea figuri feminine privite în lumina blîndă a interioarelor, se remarcau printr-o poezie discretă.

Ca și pictura, pastelurile lui R.Schweitzer-Cumpăna s-au impus ani la rînd, în aceeași ambianță a saloanelor oficiale din prima jumătate a secolului nostru, prin puternice contraste cromatice și vigoarea arhitecturării compoziționale.

„Să muncești, să muncești, iar să muncești"... Sînt cuvintele pictate de Cecilia Cuțescu-Storck deasupra ușii de la intrarea în Muzeul de artă „Cecilia și Frederic Storck", cuvinte care sintetizează în chip strălucit crezul artistic al ctitorilor săi. Căci, întreaga activitate a generațiilor succesive de artiști-membri ai familiei Storck pare a fi fost pusă sub semnul acestei munci intense, asidue, în slujba artei românești. Puternica personalitate artistică a acestei femei — prima nu doar la noi, ci și în Europa care, începînd din 1916, a deținut timp de un sfert de veac o catedră de artă, la Școala de arte frumoase din București, președintă a Sindicatului artelor frumoase (1937-1939) — a dominat mai mult de o jumătate de secol viața artistică bucureșteană atît prin creații de anvergură, cum au fost picturile murale desfășurate pe mari dimensiuni, cît și printr-o neobosită luptă dusă pe tărîm social pentru afirmarea drepturilor creatoare ale femeilor și sporirea prestigiului artei românești în general. „O viață dăruită artei"[28] — cartea de memorii semnată de această artistă, păstrează pentru cititorii contemporani mărturia zbuciumului, a luptei și trudei zilnice cu dificultățile unei meserii pe care o deprinde în ani îndelungați. Sînt ani care i-au impus însușirea unui temeinic meșteșug, care au adus înzestrării inițiale însemnate corecții, insinuînd în țesuturile unei structuri psihice deschise, receptive la tot ceea ce însemna noutate, disciplină atentă, observație cvasi-științifică, interpretare, stilizare. Desigur, la început în consens cu principiile rigide ale academiei müncheneze, cu ecourile la modă ale artei 1900, iar mai tîrziu cu ispita deschiderii spre noile orizonturi ale culorii, atît de frecvent exprimate în pastel. Mai presus de toate însă, se manifestă tenacitatea, fervoarea, cu totul surprinzătoare pentru o fată care de-abia împlinise 20 de ani, întru desăvîrșirea mijloacelor de exprimare. „Dacă nu-ți cîntărești darurile prin muncă, ești în primejdie să le pierzi" — nota ea în septembrie 1898 la München, pentru ca mai tîrziu să scrie de la Paris: „Voiam cu orice preț ca lucrările mele să nu fie doar niște podoabe pentru perete, ci să conțină o idee-forță, o idee care să iradieze pretutindeni, un imbold la muncă și credință în progres. Nu-mi îngăduiam nici un răgaz și mă simțeam fericită muncind cu avînt"[29].

Efectul principal al acestei munci încordate este vizibil mai ales în pastel. Dictat de o nedezmințită voință intelectuală, mai mult decît de capriciile afectivității,

desenul „pe viu“, asupra motivului, este practicat ca un exercițiu constant de dobîndire a stilului. Pastelul alături de tuș, laviu, acuarelă, au constituit tehnici importante, reluate mereu cu același interes pentru fixarea datelor exterioare ale modelului uman. „M-am oprit mai rar la peisaje, flori, naturi statice; predilecția mea a fost omul și problemele lui de viață“ mărturisea pictorița.

Reluate, adîncite mereu în pofida dificultăților numeroase pe care o tumultoasă viață socială, profesională și familială i le impuneau, studiile după model sînt un fel de ritual, zilnic reluat cu aceeași dăruire și disciplină. Rezultatul este prima expoziție pe care, în 1906, artista o deschidea la Ateneul Român — în care pastelul ocupa un loc important. În această etapă de început subiectele erau, după propriile-i amintiri, peisaje din Forges-les-Eaux, Trouville, figuri de bretone, imagini din porturile Amsterdam și Havre ca și lucrări făcute în țară la Rătești, Plopeasa, Berca, Joseni, tipuri de cobzari bătrîni, de țărănci torcînd ș.a.

Capetele de expresie lucrate în pastel, „ținute într-un ton cam întunecos“, după cum mărturisea artista, nu o mulțumesc. „Îmi găseam prea limitată puterea de expresie — nota ea în continuare. Asemeni omului care după o iarnă îndelungată vrea să respire aerul proaspăt al primăverii, simțind în suflet plăcerea orizonturilor largi și alergînd să cuprindă cu bucurie și voluptate tot ce-i iese înainte, așa nu mai încăpeam nici eu în chenarul strîmb al unui portret sau în interpretarea unui cap de expresie și cu atît mai puțin într-un peisaj sau o natură moartă“[30]. Vigoarea desenului predomina de pe acum asupra culorii. Perseverența în acest domeniu i-a adus însă succesul mult așteptat. O atestă seria de portrete ce a urmat acelor prime încercări, portrete în care trăsăturile pastelului delimitează precis formele în spiritul unei exacte evocări a personalității celui portretizat. „Tendința mea spre o pictură mai pură, mai clară, își găsea un corespondent în tehnica pastelului — scria mulți ani mai tîrziu Cecilia Cuțescu-Storck. Obțineam pete uniforme de culoare și tonuri mai precise: alesesem pastelul și pentru faptul că el rămînea mat, ceea ce dădea tabloului sobrietate și totodată nu mai aveam nevoie să desenez înainte cu cărbunele, ci conturam direct în culoare“[31]. Grija pentru finisarea acestor lucrări, acuratețea în realizarea lor dusă pînă la o surprinzătoare perfecțiune tehnică a limbajului — perfecțiune impusă și pe deplin corespunzătoare stilului — este cu deosebire vizibilă în seria panourilor decorative în pastel — în mare parte păstrate azi în colecția muzeului ce-i poartă numele. Aceste panouri decorative lucrate în pastel pe carton au un ritm monumental, creat prin felul în care sînt concepute personajele, prin atitudinea lor hieratică, prin stilizarea, organizarea compozițională și coloritul, inspirate din vechile fresce. Efectul de ansamblu al lucrărilor este hotărît de acest ritm liniștit și egal, de sensul mișcării domoale, maiestuoase a acestor personaje cu rol simbolic. Impresia este de soliditate, miș-

carea este de ușoară înaintare, subliniată de introducerea în compoziții a unor linii sinuoase în care recunoaștem ecouri ale „artei 1900".

Compoziția o interesează în primul rînd. „Am considerat întotdeauna — nota Cecilia Cuțescu-Storck — că artistul trebuie să se adreseze celorlalți, să nu fie un singuratic, un izolat de semenii lui. Toată viața mi-am pus probleme: căutam explicații, căutam sensuri, eram veșnic în căutarea adevărului. Toate aceste frămîntări ale sufletului meu sînt oglindite în compoziții. Uneori lucram compoziții numai de dragul compoziției: ansambluri de suprafețe, contururi, volume, culori și echilibrarea lor"[32]. Ciclul acestor panouri decorative în pastel este remarcabil tocmai prin siguranța meșteșugului, prin sensibilitatea tratării suprafețelor de culoare pe care o aduc atingerile uniforme, viguroase ale pigmentului colorat. Delicatele gradări ale tonului sînt ținute strîns de armătura compozițională, precis delimitată de trăsătura riguroasă, puternică a desenului. Sînt doar preliminarii în abordarea picturii murale practicate cu atîta succes în epocă. Referindu-se, de pildă, la fresca realizată în sălile Academiei de științe economice, profesorul George Oprescu scria în martie 1934: „Însușirile de pictor decorator ale doamnei Cuțescu-Storck erau tuturor favorabil cunoscute, ca și energia și perseverența virilă a acestei artiste. Remarcabilului său talent de desenatoare se datorau o serie întreagă de lucrări, în același timp precise, juste și larg tratate, în peniță și în laviu, de un sentiment cald și plin de grandoare. Se cunoșteau încă încercările artistei în vederea descoperirii unor procedee care să unească într-o decorație murală, soliditatea și durabilitatea cu strălucirea culorii și cu farmecul materiei abundente și totuși transparente. Se știau toate aceste lucruri și, totuși, *Istoria negoțului românesc* a întrecut toate așteptările"[33]. Într-adevăr, lucrarea aducea o compoziție temeinic studiată, perfect articulată și adaptată dificultăților impuse de transpunerea pe ziduri boltite sau pe tavane, care cereau corecții importante desenului. Numai un adevărat profesionist al desenului, cum a fost Cecilia Cuțescu-Storck, a depășit aceste dificultăți, le-a rezolvat cu succesul cunoscut la vremea respectivă. Dealtfel, o anumită concepție decorativ-monumentală este proprie întregii creații a acestei artiste. Chiar și atunci cînd prinde în trăsături de pastel chipul țigăncilor sau face în numeroase variante portretul modelului preferat, Floarea (*Floarea cu draperie, Cap de revoluționară, Floarea, Cap de femeie*), artista nu se rezumă doar la graiul materiei colorate, nu este atentă doar la ritmurile și armoniile ei, la misterul culorii puse cu o intensitate și un simț al decorativului care amintesc uneori pictura lui Gauguin, ci are în vedere în primul rînd organizarea compozițională. Stilizarea în care se recunosc, mai ales în lucrările de început, ecouri ale Jugendstil-ului, viziunea monumental-decorativă în aceste compoziții, atestă prezența unei voințe de artă, a unei personalități pe bună dreptate prețuită în epocă de colecționari

de importanța lui Anastase Simu și Al. Bogdan-Pitești (în colecția căruia figurau circa 30 de lucrări în ulei, pastel și cărbune realizate de artistă). Păstrate azi, în marea lor majoritate, în muzeul care-i poartă numele, pastelurile sale, în care a urmărit „prin simplitatea și stilizarea formelor" să ajungă la „un stil pur decorativ și la expresia ce decurge din această simplitate", împlinesc prin culoare, prin armonia compoziției și ritmarea suprafețelor, impresia de echilibru, calm și seninătate pe care o degajă întreaga creație a acestei pictorițe.

Preocuparea pentru realizarea unor lucrări de artă monumentală, a unor ample fresce menite să pună în valoare o viziune în care primează severa puritate a desenului, o apropie pe Olga Greceanu de Cecilia Cuțescu-Storck, alături de care a înființat dealtfel, în 1924, împreună cu Ștefan Dimitrescu, Oscar Han, Marius Bunescu, Nina Arbore și alții, primul Sindicat al artelor frumoase din România.

Trăind în mijlocul unei epoci frămîntate, a unei epoci de avînt revoluționar, în care erau vehiculate deopotrivă ideile cele mai îndrăznețe, dar și cele mai retrograde, în care lumea artistică înregistra mari oscilații între academismul cel mai plat și cele mai insolite inovații, marea lecție a istoriei a transformat-o pe Olga Greceanu într-o cercetătoare a obîrșiilor noastre naționale. Mai aptă să reziste eroziunii timpului, să încorporeze evenimentele cele mai de seamă ale istoriei, nu la nivelul faptului divers, ci la unul mai adînc, al semnificației, fresca i-a permis artistei ample desfășurări monumentale, adevărate meditații asupra istoriei poporului nostru. Cărțile publicate de Olga Greceanu de-a lungul timpului, cărți cu caracter istoric și teoretic, relevă paralel o acută preocupare orientată în direcția analizării metodelor celor mai potrivite unei abordări monumentale a subiectelor propuse. Iată de ce o știință de tehnician în mînuirea celor mai diferite materiale ale frescei, fiecare în limitele sale de rezistență și aspect, o amplă îndrăzneală a facturii, au multiplicat resursele meșteșugului acestei artiste. Pentru ea pictura a devenit astfel interpretare superioară a evenimentelor istoriei, bazată pe o dublă cunoaștere: documentară și artistică. Interferîndu-le, artista a apelat deopotrivă la exactitatea faptelor și la exemplele culturale oferite de tradiție. Scenele, devenite aproape antologice, ale *Meșterului Manole* sau *Primii ctitori ai Bucureștiului* (de la Institutul de arhitectură „Ion Mincu"), *Lupta dacilor cu romanii* sau *Intrarea lui Mihai Viteazu în Alba Iulia* (de la Institutul de istorie „Nicolae Iorga" din București) devin astfel importante puncte de reper. Sensul mare, de ansamblu, al acestor picturi se află într-o perpetuă dorință de a interpreta lumea fabuloasă a istoriei și legendelor noastre. Lucrările în pastel realizate de Olga Greceanu, ca și fresca sau pictura, aduc un mod de a povesti plastic care nu alunecă niciodată în anecdotic sau ilustrativ, ci dimpotrivă, eliminînd din imagine tot ceea

ce ar putea fi material parazitar, apelează la o mare economie a mijloacelor în intenția de a transmite lucrărilor o deosebită forță evocatoare. Prin temele pe care le-a abordat, Olga Greceanu a încercat o apropiere de conținutul profund uman al artei românești dintotdeauna, o înțelegere și continuare a sensurilor ei importante, o îmbogățire a creației sale prin apelul la sursele unice ale unei spiritualități materializate în măiestria, de cele mai multe ori anonimă, a vechilor meșteri frescari. Poate aici își află sursa și predilecția cu care artista a apelat la mijloacele pastelului, la culoarea mată, oferită de acesta, la posibilitatea de a o întinde, uniform, în planuri largi. Cadențele ample ale picturii murale își află un corespondent direct, firesc, atît în compozițiile de dimensiuni monumentale realizate în ulei cît și în pasteluri. Sfatul județean al lui Matei Basarab, figurile lui Mihai Viteazu, Ștefan cel Mare, Miron Costin, doamna Chiajna în luptă cu boierii, temele luptelor sau ale cîntăreților medievali, ale sfaturilor bătrînești sau ale vînătorilor cu șoimi, au oferit obiect concret gîndurilor sale, le-au adîncit, transformîndu-le în creație. Amplu drapate, figurile femeilor dintr-un pastel de mari dimensiuni aflat în colecția Muzeului de artă al R.S.România, subliniază în demersul artistic al Olgăi Greceanu prezența unei lucidități mereu treze care cenzurează, sever, elanurile. Rigoarea desenului, formele puternic stilizate, culoarea pusă plat pe suprafețe largi susțin aceeași viziune monumentală. Nu este vorba numai de echilibru sau construcție, conform adevărului proporțiilor unei figuri izolate sau ale unui grup, ci de o anumită solemnitate a mișcării, de un anumit ritm care le integrează. Este un ritm care reunește ființele acestui univers artistic, un ritm care circulă și crește omniprezent și revelator, se multiplică, se dispersează și se reîntoarce, antrenează fiecare parte a ansamblului de care acesta depinde. El confirmă odată mai mult prezența acelei arte de „ordonare, echilibru și stabilitate, în același timp de mare tensiune sufletească, ascunsă sub severa haină a principiilor raționale ale picturii murale“, pe care o remarca încă din 1936 Francisc Șirato.

Personalitatea Luciei Dem. Bălăcescu, care, în perioada interbelică aducea un univers artistic, o problematică și o viziune de netăgăduită originalitate, continuă să se impună privitorului contemporan prin calitățile interpretării, prin verva armoniilor cromatice, dublate de inepuizabila inventivitate a unui desen bazat pe arabescul decorativ. Este o artă care, de la începuturi, s-a făcut remarcată prin invitația la comentariul metaforic, la corelația fantezistă. O artă a confesiunilor și a monologurilor, fără pretenții de generalizare; o artă pentru care incursiunea în istorie sau în realitatea cotidiană declanșează de fapt inepuizabile resorturi ale fanteziei. Imaginarul definește ca o trăsătură distinctă atît orientarea tematică cît și modalitatea stilistică și mai larg structura psihologică. „Dacă arta unui asemenea

temperament este pătrunsă în esența ei și în largă măsură de fantezie, nu este decît logic. Caracteristica deosebită a realizărilor artistice ale Luciei Dem. Bălăcescu se găsește în faptul că ele nu sînt instinctiv izvorîte din fantezie, că sînt imagini prinse din viața de toate zilele modernă sau casnică. În această categorie se pot plasa tablourile în pastel ce sînt *admirabile și unice în pictura românească* — scria în 1942 Francisc Șirato cu clarviziunea-i și sensibilitatea în a comenta autenticul unor vocații artistice. Pastelurile Luciei Demetriade Bălăcescu pun într-adevăr în valoare, ca și pictura sa, și poate într-o mai mare măsură, temperamentul de extremă sensibilitate, remarcabila vivacitate a observației și mobilitatea deosebită a transpunerii, ritmul alert al mîinii și al imaginației care transformă, care recompune și modifică necontenit percepția directă.

Pastelurile, risipite în numeroase colecții particulare, păstrate în patrimoniul marilor noastre muzee (Muzeul de artă al R.S. România, Colecția Lucia Dem. Bălăcescu de la Muzeul colecțiilor) sau în custodia Cabinetului de stampe al Bibliotecii Academiei, alcătuiesc un ansamblu unic. Suprapus pe o solidă construcție compozițională, jocul armoniilor de culoare delimitate de verva neostoită a liniei ce separă într-un arabesc neîntrerupt formele, propune o atitudine, un mod de a transfigura percepția directă, stimulată de multe ori de surse livrești. Fără îndoială, realul este punctul de pornire și de reîntoarcere ale întregului său proces creator. Rezultatele sînt însă diametral opuse banalei observații și transpuneri directe. Căci, mobilizată de pasiune, de interesul față de aspectele insolite ale acestui real, atenția artistei se îndreaptă spre un anumit mod emoțional-imaginativ de reprezentare, cu efecte ce aparțin unei modalități proprii de exprimare, în cadrul căreia locul prim îl deține confesiunea, corelația ingenioasă, comentariul personal. Și nu întîmplător, cu aceeași spontaneitate care-i însoțea comportamentul cotidian, artista ajunsă la o vîrstă venerabilă, mărturisea în ajunul ultimei sale expoziții retrospective (1971, sala Dalles): „Dorința de a mă destăinui, de a spune ce cred și ce simt, poate fi un cusur enorm, ducînd la gafe, dar... care poate și ajută creației"[34].

Spontaneitatea, această libertate a fanteziei atît de caracteristică Luciei Dem. Bălăcescu, nu devine niciodată anarhică. Forța de sugestie a pastelurilor, atît a celor de mici dimensiuni pe hîrtie, cît și a celor de mari dimensiuni, executate pe pînză, care necesită o preparație specială, este dată de calitatea exprimării. Imaginea, deși pare spontan creată, a fost elaborată lent, printr-o riguroasă ordonare a elementelor din care nu lipsesc ecouri ale ritmurilor decorative și ale armoniilor luminoase proprii picturii lui Dufy. Există însă, dincolo de reconstrucția plină de fantezie a scenelor, un paralelism continuu față de repertoriul formelor sugerate de lumea reală. În colecția „Lucia Dem. Bălăcescu" se află și lucrări din perioada începuturilor, cum ar fi pastelul de mari dimensiuni *Țărancă în haine de sărbă-*

LUCIA DEM. BĂLĂCESCU, *Portret*,
Colecţia L. Dem. Bălăcescu, Muzeul Colecţiilor de Artă

toare, în care cu greu poți descifra libertatea de expresie de mai tîrziu. O sobră arhitectură de planuri și volume, încercarea de a desprinde cît mai fidel armonia naturală a motivului, minuția cu care s-a oprit asupra cromaticii costumului, te fac să înțelegi că evoluția spre valorile picturalului, evidențiată cu atîta pregnanță mai tîrziu, a însemnat un drum anevoios spre o desăvîrșire care a implicat în primul rînd simplificarea, eliberarea de balastul greoi al unei observații prea minuțioase a naturii. Este un drum parcurs destul de rapid de la primele noțiuni dobîndite în Elveția sub îndrumarea profesorului de desen F. Gilsi, la studii urmate regulat (1913-1916) atît în cadrul Școlii de belle arte din București cu profesorii Ipolit Strîmbu și Petru Serafim, cît și prin lecții particulare cu Eustațiu Stoenescu și Gheorghe Petrașcu. Deși în 1919 deschidea în București prima expoziție personală, Lucia Dem. Bălăcescu nu se declara mulţumită cu rezultatele muncii

ei de pînă atunci, iar în același an, urmînd drumul majorității artiștilor formați în acea epocă, pornea spre Paris. Cursurile academiilor Julian și Rançon, îndrumările profesorilor P. Albert Laurens, E.O.Friess, Maurice Denis, Vuillard, Serusier și Piedro Currejard, se îmbină însă cu vizitele frecvente în muzee, care îi ajută să-și descopere adevărata libertate a expresiei. În cazul ei, aceasta a însemnat voința, dar și bucuria, de a recrea în linie și culoare o adevărată mitologie personală, în care istoria și literatura, aspectele contemporane și dragostea de spectacol se află într-o definitorie conexiune. Observația sensibilă, recompusă, pliată după tiparele fanteziei, a dat formă acestei arte despre care primii comentatori ai lucrărilor nu au ezitat să vorbească în termeni elogioși. „Un desen inteligent, de mare senzualitate, dublat de o vervă din cele mai curioase. Expoziția personală dezvăluie în doamna Bălăcescu o incontestabilă putere. Prospețimea inspirației și darul de compoziție o călăuzesc aproape de la sine spre o artă esoterică, de pură creație“[35], scria, de pildă, Marcel Iancu, în 1926.

Pastelul, această tehnică care permitea obținerea unor valori de armonioasă picturalitate și în același timp, un tempo alert de execuție, se potrivea de minune temperamentului artistic al Luciei Dem. Bălăcescu. În același timp, el îi permitea obținerea unor adevărate efecte de „muzicalitate“, ale cărei ecouri îndepărtate le putem descifra în însăși pasiunea pentru muzică. Într-o scrisoare a pictoriței din 1971 este mărturisită dealtfel, „dragostea nemăsurată pentru muzică“, faptul că a studiat peste zece ani pianul pentru a se dedica în cele din urmă picturii din cauza „deficienței fizice“. Fără a avea o legătură directă cu pictura, această pasiune reprezintă un alt mod de a exterioriza o sensibilitate care și-a aflat în culoarea mată a bastonașelor de pastel modalitatea cea mai originală de exprimare. Artista însăși, în aceeași scrisoare, atrăgea atenția că „dragostea de vizual este atît de mare încît în cea mai mare nenorocire nu pot fi indiferentă unui aspect estetic al naturii sau al unei scene petrecute în fața ochilor care cît de umilă ar fi, răspunde unui sentiment intim“.

Imaginile circului, ale personajelor în parc sau ale personajelor istorice plimbîndu-se prin Bucureștiul contemporan, autoportretele sau ilustrațiile foarte numeroase la cunoscute lucrări literare, intră atît de firesc în repertoriul artistic al Luciei Dem. Bălăcescu încît odată cu aceste reprezentări imagistice ești tentat să afirmi că existența însăși este pentru artistă un spectacol. Un spectacol ale cărui dimensiuni este permanent tentată să le scruteze, dar și un spectacol pe care știe să-l descompună și să-l recompună, prin inteligență și finețe, să-i confere o tonalitate elegiacă sau ironică. Este un spectacol pe care-l proiectează mai totdeauna în universul cotidian, cu liniștea sau zbuciumul lui, cu tainele și dimensiunile lui. În Cișmigiu apar artiști negri de la circ în costume multicolore, Mavrogheni

Vodă se plimbă în costum de epocă prin cartiere cu blocuri noi. Chiar și atunci cînd face portretul unui personaj contemporan, Lucia Dem. Bălăcescu îl îmbracă de obicei în costum de epocă. O fiică a lui Țuculescu apare într-un cunoscut pastel „costumată", personajele reunite în compoziția *Atelierul* (de mari dimensiuni, în pastel pe pînză) sînt de asemeni, fantezist îmbrăcate. Chiar și portretele trasate în cîteva linii de pastel aduc odată cu densitatea cromatică a materiei colorate, aceeași nedezmințită pasiune pentru accesoriu și pitoresc al costumului. Transpare din toate aceste lucrări o anumită înclinație ludică, ideea de joc ca un exercițiu al spiritului, ca o șăgalnică rememorare a trecutului, care înseamnă în același timp, o atentă privire aruncată în cotidian.

Filtrînd, reinventînd, redimensionînd, Lucia Dem. Bălăcescu și-a dirijat cu precizie intențiile creatoare care se afirmă azi ca tot atîtea componente ale stilului său. Calitățile acestui stil l-au făcut pe Al. Busuioceanu să remarce despre primele pasteluri concepute în această notă originală: „Doamna Lucia Dem. Bălăcescu se înfățișează cu o serie de pasteluri intitulate glumeț *specific românesc* și cu o alta de desenuri pentru *Cartea cu jucării* a domnului Arghezi. Sînt tot atîtea prilejuri de a pune în valoare verva delicată a spiritului său, în care ochiul pictorului înclinat către împerecherile cele mai curajoase de culori, este întovărășit de un umor ingenios și mereu proaspăt. Bucăți cum sînt cele intitulate *Fotografie à la minut*, *Popota 1929*, *Inmormîntare*, *Ţaţele* sînt în același timp picturi și pagini de spirituală observație în care linii și culori știu să vorbească și plastic și intelectual"[36].

Chiar și atunci cînd abordează peisajul citadin, artista modifică perspectiva, aduce în vesela aglomerare a acoperișurilor roșii, în exuberanța decorativă a frunzișului, în sinuoasa înșiruire a ferestrelor, aceeași dimensiune șăgalnică. Natura deschisă, polivalentă, a Luciei Dem. Bălăcescu a determinat-o să se exprime predilect cu ajutorul acelor tehnici capabile să-i permită rapide exteriorizări. Iar pastelul, în primul rînd, urmat de acuarelă și de schița ușoară în ulei, i-au permis, de-a lungul întregii sale activități, exprimarea unor însușiri și virtualități aflate mereu la punctul de pornire, reflectate, încorporate mereu altfel, în varietatea, uneori derutantă, a unei creații originale.

Fără mohorîtă austeritate, bizuindu-se pe un colorit vibrant și cald, pastelul a dat viață concentrată și pregnantă multor creații românești. Evoluția lui dezvăluie, odată cu exemplele cele mai strălucite ale genului, acea vibrantă tensiune care, depășind surpriza satisfacțiilor precare ale ingeniozității, pune în valoare, acolo unde există cu adevărat, o exemplară disciplină interioară în această luptă fără răgaz pe care o duce fiecare artist pentru a dărui chip limpede gîndurilor sale.

Privilegiul de preț care este darul culorii, irezistibila ei alchimie, claritatea desenului și a formelor au contribuit însă, de-a lungul dezvoltării pastelului românesc, și la abordarea unor probleme de acut interes social. Creațiile lui Octav Băncilă, Aurel Popp, Alexandru Phoebus, Aurel Jiquidi sau B'Arg aduc și în domeniul pastelului realizări împlinite sub semnul unor căutări consecvente, reluate și adîncite cu pasiune. Mai mult încă, dincolo de diferențe de limbaj, îi unește adînca implicare în problematica socială a vremii lor, vibrația de adîncă umanitate în fața sîngeroaselor represiuni ale luptelor țărănești, atenția acordată unor chipuri de muncitori în portrete viguros construite, menite să exprime autentice personalități umane cu claritatea unor definiții logice, riguroase.

„Cred că artiștii nu trebuie să îngroașe rîndurile burtăverzimii. Cu alte cuvinte, socotesc că artistul nu are rolul să lucreze pentru plăcerea și distracția burgheziimii, ci trebuie să urmărească un scop mai înalt, să cultive, să emoționeze, să influențeze într-o anumită direcție...", afirma în 1915 Octav Băncilă într-un interviu pe care-l acorda ziarului „Acțiunea" precizînd: „Prefer totdeauna pictura socială. Am socotit de datoria mea să mă ocup de pătura țărănească, din rîndurile căreia am ieșit. Sînt idei care mă obsedează luni de zile, ani chiar, pînă cînd concepția se clarifică, se fixează definitiv"[37].

Artistul a cărui conștiință a vibrat puternic față de sîngeroasa represiune a răscoalelor de la 1907, pictorul atît de binecunoscut pentru tablourile sale cu țărani și greviști, creatorul care luase parte la mitingurile muncitorilor de la 1 Mai 1920, fiind arestat din această pricină, a realizat de-a lungul unei laborioase activități foarte multe pasteluri. De la compoziții la portret și de la scene de gen la peisaj, natură statică și flori, pastelurile sale exprimă gustul pentru tactilitate și pasiunea pentru lumină pe care le conțin și pictura sa. Pastelul, așa cum ne-o demonstrează prima mare expoziție a pictorului (septembrie 1900), deschisă în sala de decoruri a Teatrului Național din Iași, l-a atras încă de la început. Cîțiva ani înainte, în 1899-1900, artistul descoperise la Iași, în tîrgul Cucului, chipurile atît de pitorești ale unor mici meseriași, vînzători și cîrpaci de haine vechi, bătrîni. O întreagă umanitate de pronunțat specific, necăjită, împovărată de greutăți, i-a furnizat numeroase subiecte pe care le-a decupat în materia policromă a pasteluri lor și picturii sale. Unul din numeroasele exemple de acest fel este și pastelul înfățișînd *Portretul unui bătrîn* (Muzeul de artă al R.S.România), în care forța și cadența solemnă a desenului cît și fluența, seducția muzicală a culorii, dau un pitoresc aparte personajului reprezentat.

Pastelul a însemnat pentru Băncilă revelație de sine, dar și continuă căutare a mijloacelor, efortul dureros (pe care exegeții artei sale dar și propriile-i mărturisiri l-au consemnat) impregnat de sinceritate, de a supune realitatea unor legi interi-

oare, de a exprima cu o forță capabilă să se impună privitorului, gînduri de larg interes social. După ani îndelungi de studiu la München cu profesorii Raub și Gysis, în atelierul pictorului Haschbé, după călătorii de studiu la Paris și în Italia, Băncilă ajunsese în acel septembrie al anului 1900 să expună tot ceea ce lucrase mai important. Influențele picturii müncheneze, acelea ale „artei 1900", dar și un realism viguros, exprimau adeseori vehement o adevărată tensiune a raporturilor pe care ochiul său le stabilea cu realitățile oferite de natura din zona Bistriței, Ceahlăului sau Broștenilor. Horele, scenele de muncă, sau oamenii întîlniți în cale, au oferit subiecte concrete pastelurilor sale, conduse mereu de legea lăuntrică a severității față de sine care se încredințează culorii, ispitite de sublinierea monumentală a structurii volumelor. Deși, mai ales în ultima perioadă de creație, Băncilă a făcut destule concesii gustului mediocru al unui public prea puțin preocupat de problemele înnoirii expresiei plastice, el și-a menținut în pastel, dincolo de fluctuațiile și inconsecvențele înregistrate de pictura sa, desenul ferm, viguros, capabil să potențeze expresivitatea imaginii. Forța negrului străbătînd dur și masiv imaginile (reminiscență a formației sale müncheneze) se asociază firesc cromatismului fluent, atît de caracteristic pigmentului de pastel. Băncilă îl folosește pentru a marca un energic efort constructiv, pentru a sublinia parcă, odată mai mult, faptul că știe, în urma unor îndelungi experiențe, să organizeze spațiul plastic astfel încît, chiar pe mici dimensiuni, să dea impresia monumentalității.

Un alt artist care s-a oprit, nu atît la dimensiunile istoriei propriu-zise ci mai ales la semnificația umană, la valoarea etică, emoțională a unor momente de vitală importanță pentru viața socială a Transilvaniei și a întregii țări este Aurel Popp (1879—1960). *Destinul lui Avram Iancu*, de pildă, lucrare în care pastelul se amestecă cu ușoare tușe de acuarelă (Muzeul de artă al R.S. România), prezentînd un erou care a căpătat o dimensiune legendară, se adresează imaginației contemporane răspunzînd unei eterne trăsături umane — aceea a făuririi unor prototipuri care să reprezinte chintesența luptei dar și a valorilor morale ale poporului. Recunoaștem în această lucrare nu doar propensiunea artistului spre patetismul marilor mișcări sociale, ci și o orientare aproape expresionistă, în care se interferează deopotrivă predilecția pentru simbol, tratarea decorativă a suprafețelor specifică „artei 1900" și cîștigurile de luminozitate ale impresionismului.

Într-o perioadă în care Saloanele oficiale erau dominate de abundența unor naturi statice și nuduri banalizate prin repetare, pastelurile lui Alexandru Phoebus apelează cu o perseverență care nu era de natură să-i atragă, în epocă, succesul pecuniar sau recompense oficiale, la puterea de sugestie a imaginilor desprinse din

mediile muncitoreşti. Portretele de muncitori pe care, ani de-a rîndul, le prezintă la Saloanele oficiale ilustrează pe deplin calităţile artei sale, mai ales predilecţia pentru marcarea puternică a structurii, a volumetriei obţinute din înlănţuirea ritmică a planurilor. Această preferinţă constantă, insolită în ambianţa artei oficiale, aducea o substanţială contribuţie la extinderea cîmpului tradiţional al picturii. Format la şcoala de Belle-Arte din Bucureşti, unde îl are ca profesor pe George Demetrescu Mirea, şi apoi la „Academia liberă de Artă“ sub îndrumarea pictorilor Arthur Verona, Gh.Petraşcu şi J.Al.Steriadi, personalitatea pictorului se desăvîrşeşte o dată cu studiile pe care le întreprinde la Paris (1927) la Academiile Julian şi „Grande Chaumière“.

S-a vorbit destul de mult despre pictura lui Phoebus, mai puţin însă despre pastelurile sale. Pastelul, care îi permitea notaţia rapidă a priveliştilor şi a chipurilor întîlnite, care îi oferea posibilitatea fixării precise a compoziţiilor atît din punct de vedere cromatic cît şi al desenului, a fost folosit adeseori de Alexandru Phoebus în confruntările sale de ordin artistic cu lumea naturală. Prilejuri cu care s-a dovedit un interpret sensibil al realităţii, un creator care prin inteligenţă şi putere de abstragere a ştiut să impună aparenţei schimbătoare a lucrurilor o disciplină, o logică, o armonie. Nu doar prin instinct, ci în urma unui studiu atent, îndelungat, Phoebus a depăşit în modul cel mai firesc antinomiile tradiţionale ale picturii şi desenului, a ştiut să reconcilieze valorile clasicismului cu acelea ale modernităţii, impunîndu-şi propria sa viziune în stilizarea formelor şi folosirea culorii. O demonstrează de altfel elocvent seria portretelor de muncitori şi compoziţiile în pastel realizate în atelierele „Grivița Roşie“. Atît compoziţiile, care îmbogăţesc cu gesturile obişnuite muncii o atmosferă specifică, cît şi portretele, aduc o adevărată plăcere tactilă în construirea unor imagini în care culoarea începe să aibă parcă densitate materială, o viaţă autonomă. Fără îndoială, regăsim aici forţa desenatorului, dar mai ales o modificare a cromaticii sale obişnuite în sensul încălzirii, al folosirii mai insistente a roşului şi galbenului, reflex probabil al mediului supraîncălzit, al focului în apropierea căruia se desfăşura munca.

Prezenţa monumentală a muncitorilor este conturată în aceste scene de muncă fără implicaţii retorice, prin puternice stilizări geometrice de factură constructivistă. Mai ales portretele aduc în imagine făpturi cu trupuri puternice, cu mîini mari, care indică o dată mai mult aspiraţia constantă a artistului spre construcţia masivă, spre echilibrul volumelor şi al valorilor, spre o cromatică susţinută predilect prin două acorduri de bază: roşu, galben, brun şi albastru, gri, negru (negrul fiind considerat de pictor drept „culoarea cu cea mai intensă sonoritate“). Încă din anii studiilor la Şcoala de arte frumoase, Phoebus a prezentat într-o expoziţie cîteva portrete de muncitori, iar apoi, pe parcursul întregii creaţii, nume-

roase scene de muncă și imagini de muncitori au revenit frecvent în tablourile sale. Modalitatea de realizare a acestor lucrări, influențată la început de pictorul francez Gromaire, a evoluat treptat spre un limbaj propriu. La fel de monumental construite, portretele muncitorilor realizate în pastel, nu urmăresc neapărat subtile descifrări psihologice, ci structura chipului, planurile pe care lumina ro-șietică a atelierelor le delimitează pe chipurile acestor oameni. Există și în aceste portrete o esențializare a formei, o capacitate de a o modela masiv cu ajutorul pastei folosite la sonoritatea ei maximă, prin contrastul violent aproape pe care negrul îl face opunîndu-se culorilor aplicate prin trăsături egale, repetate. Sînt lucrări dominate de o poezie sobră ce se definește în amplele, masivele unduiri ale formelor. Este o masivitate a construcției, a felului în care este încadrat în pagină fiecare portret. Mînuit de Alexandru Phoebus, pastelul — nu doar în portrete ci și în peisajele bucureștene (colecția Phoebus — Muzeul colecțiilor de artă) pe care le-a realizat pînă în ultimii ani ai vieții — nu mai are fluiditatea și luminozitatea pe care o întîlnim în lucrările unor contemporani ai săi, ci devine o materie grea, densă, saturată.

Personalitatea artistică a lui Aurel Jiquidi este definitiv fixată în istoria artei românești mai ales prin realizările obținute în domeniul graficii. Activitatea sa susținută în paginile revistei „Cuvîntul liber", colaborările sale de mai tîrziu cu desene la „Scînteia", „România liberă", „Contemporanul", „Urzica" și alte publicații, participarea la toate saloanele de desen și gravură, ca și numeroasele volume ilustrate de el, toate îi dovedesc cu strălucire indiscutabila vocație de desenator. O vocație pe care Nicolae Tonitza o saluta în martie 1928 în „Universul literar" astfel: „Jiquidi împacă arta pură cu ochiul plebeu. Dotat cu prețioase mijloace de realizare, armele unui spirit incisiv creează lucrări în care, din întrepătrunderea organică a satirei de fond cu cea de formă, rezultă caracterizarea în formulă artistică, fie a individului, fie a unei epoci, fie a unor împrejurări sociale.

Dacă Jiquidi va trăi mai adînc în viața noastră, va putea deveni în artă ceea ce este Caragiale în literatură".

Peste ani, chiar dacă valoric creația lui Aurel Jiquidi nu a ajuns, în plastică, la concizia, la percutanta forță de expresie, la înnoirile pe care opera caragialiană le aducea literaturii române, atenția sa a fost atrasă de personajele comediilor *O scrisoare pierdută* și *O noapte furtunoasă*. „Caragiale a ușurat mult sarcina ilustratorului, afirma Jiquidi într-un interviu radiofonic, prin aceea că a așezat în lumina cea mai limpede și în cuvintele cele mai simple o situație. A redat în dialoguri vii un tip gata să sară din pagină, să se miște, să joace și să persiste viu și obsedant, multă vreme după ce cititorul și spectatorul a lăsat cartea sau a plecat

AUREL JIQUIDI, *Spiridon*,
Muzeul de Artă al R.S. România

de la teatru... Caragiale deschide ușa oricărui desenator". Aceste cuvinte definesc deopotrivă pastelurile sale, în care pasiunea pentru desen fuzionează cu aceea pentru culoare. Numeroasele pasteluri lăsate de ardenta participare a lui Jiquidi la tot ceea ce a însemnat viața contemporană mărturisesc aceeași severitate față de sine, aceeași dorință de a conferi desenului un plus de expresivitate prin adaosul culorii. Și aceasta, folosind uneori combinații după rețete proprii, pe care le considera mai apte să dea viață artistică de sine stătătoare creației sale. Din cîteva trăsături, din cîteva pete de culoare, el dă imaginea sintetică, de ansamblu, a unor scene în care revelator este accentul satiric. Mai ales pastelurile realizate de Jiquidi în anii '30 se remarcă prin poziția manifest angajată cu care a abordat probleme de acut interes social. Conturînd urmele adînci pe care numeroasele suferințe le-a brăzdat pe chipurile țăranilor, Jiquidi se dovedește a fi un creator ex-

trem de receptiv la aspectele cele mai caracteristice ale vremii lui. Finețea observației pune în evidență faptul că aceste pasteluri conțin în zonele lor cele mai adînci revolta unei autentice conștiințe artistice. Și nu întîmplător sesizînd calitățile desenelor lui în genere, Tudor Arghezi scria în prefața albumului *1907*: „Aurel Jiquidi caută dificultatea, el are compoziția pe spații în firea ochiului și a celor trei degete, strînse pe coada pensulei și pe creion — și o dezleagă, aș zice, jucîndu-se. La el mișună omenirea ca-n viață. Atitudinile nenumărate într-un petec de materie de-o palmă sînt alimentul creațiilor lui obișnuite. Pe el nu-l sperie densitatea figurilor în mișcare, atît de ocolite de profesioniști, și pentru el omul trece înainte de peisajul static și zăcut". Jiquidi a păstrat mereu contactul cu realitățile sociale concrete ale timpului, comentariul lor s-a aflat mereu la baza energiei sale active, a afectivității ardente cu care și-a întovărășit actul creator.

Cu neostoită vervă a creat el adevărate pamflete în miniatură: *Moravurile contemporane*, în care ironia se asociază cu mijloacele de expresie ale excelentului desenator. Împotriva tuturor formelor de anchiloză morală, a inerțiilor de tot felul, a prostiei, îngîmfării, imposturii, minciunii, orgoliului, lucrările lui Jiquidi au exercitat o adevărată terapie morală. „Pe Aurel Jiquidi îl plasez fără ezitare, între marii desenatori al căror spirit ascuțit a fost completat cu cea mai clară lucidităte a ridicolului, nota în anul 1963 pictorul Corneliu Baba. Trăsătura sa de creion, lipsită de bufonerie, marchează cu umorul unui comic care nu rîde niciodată, metehnele fizice și morale ale tuturor, ticurile neobservate de nimeni, egoismul și cruzimea în doze mari sau mai mici, gravitatea hilară a insului încîntat de propria-i importanță învăluită în carcasa opacă a prostiei".

Nu același lucru se întîmplă însă cu portretele de copii sau cu portretele de țărani pe care le conturează în zona Făgăraș, la Creața-Leșile și Curcani, portrete care au făcut obiectul unei expoziții personale deschisă în sălile Dalles avînd ca temă *Copilul*. Prin libertatea plină de farmec delicat cu care a conturat chipurile acestor copii, pastelurile pe această temă pun în valoare deosebita sa înzestrare de desenator care, din cîteva trăsături, știe să creeze imagini de o elocventă simplitate. Hașuri puternice sau linii ușoare, unduioase, fluența trăsăturii subliniază un ascuțit simț al analizei, capacitatea de a caracteriza rapid.

Pastelul modern românesc a reverberat rînd pe rînd, paralel cu grave ecouri sociale, bucurii festive și delicate mișcări sufletești. Efectele rapide și subtile obținute cu ajutorul bastonașelor de pigment colorat au atras personalități artistice de reală importanță în dezvoltarea artei românești care, oprindu-se, e drept, sporadic, asupra acestei tehnici, folosind-o în combinație cu alte materiale ale graficii, i-au pus în valoare, o dată cu frumusețea sau armonia motivului, farmecul ascuns. Pas-

VIOREL HUȘI, *Peisaj*, Colecția Garabet Avakian, Muzeul Colecțiilor de Artă

telurile semnate de Lucian Grigorescu, Viorel Huși, Paul Miracovici, Nutzi Acontz, Florica Cordescu, Ion Anestin, Ion Musceleanu, Sorin Ionescu, Nuni Dona, Dimitrie Berea și alții poartă fără îndoială amprenta personalității lor creatoare.

Folosit uneori ca simplu adjuvant al desenelor, suprapus doar în tente ușoare peste acuarele pentru a le spori luminozitatea sau folosit ca simplă mină colorată în schițe ușoare și rapide, pastelul a contribuit astfel la dezvăluirea unor variate moduri de exprimare a unor sensibilități care și-au dovedit adevărata măsură în pictură.

Mai atenți la contrastele puternice ale luminii și umbrei în schițe de idee, menite să traseze rapid volumele mari ale viitoarei lucrări, sculptorii au folosit rareori pastelul. Urma intensă a trăsăturii lăsată de cărbune sau de bățul înmuiat în tuș, pare mai aproape de viziunea sculpturală sintetică, rezumativă, decît delicatele intensități și surdine cromatice oferite de pastel. Și, totuși, un sculptor — Ion Grigore Popovici — și-a oprit atenția asupra pastelului. Expoziția pe care, în toamna anului 1938, o deschidea în sălile Dalles, alături de pictorii Gheorghe Vînătoru și Dem. Iordache, prezenta circa 40 de lucrări — pasteluri, laviuri și desene. În anii imediat următori, același artist se impunea în cadrul saloanelor de grafică mai

ales prin desene de o deosebită „vitalitate a expresiei“ (cum au subliniat comentatorii de atunci ai lucrărilor).

Importanța desenului — și mai ales predilecția cu care a fost folosit pastelul — în opera acestui sculptor (dispărut la 39 de ani, în plină maturitate creatoare) este cu atît mai mare cu cît prea puține mărturii ne-au rămas asupra lucrărilor lui, în mare parte distruse.

Absolvent al Școlii de arte și meserii din Iași, student începînd din 1927 la Academia de arte frumoase din București (clasa de sculptură a prof. Dimitrie Paciurea), iar în ultimii ani după moartea profesorului său, continuîndu-și studiile și terminîndu-le sub îndrumarea lui Ion Jalea — Ion Grigore Popovici s-a afirmat, de la început, prin timbrul grav al lucrărilor, prin expresia lor concentrată. Astfel încît chiar în primii ani după terminarea Academiei, în 1934, împreună cu Boris Caragea și Cristea Grosu participa la realizarea *Monumentului Infanteriștilor* din București după proiectul lui Ion Jalea, beneficiind doi ani mai tîrziu de bursa Paciurea. Prima expoziție personală pe care o deschidea în 1936, ca și participarea sa la Saloanele oficiale, au contribuit la desăvîrșirea și afirmarea personalității lui prin lucrări din ciclul de *Torsuri* sau *Icar*, remarcat de profesorul George Oprescu în presa vremii pentru „rigoarea“ concepției și a îndrăznelii, pentru „căldura inspirației“. De-a lungul celor cîțiva ani de creație efectivă, ani în care, rînd pe rînd, creează importante proiecte de monumente, *Monumentul Eliberării*, al *Victoriei*, al *Muncitorilor de la Griviția Roșie*, sculptura lui Ion Grigore Popovici s-a nuanțat, s-a consolidat în adîncime. „Elan, forță, sensibilitate romantică, laolaltă cu stăpînire de sine, echilibru formal, oroare de retorică. Pornind de la linia lui Bourdelle sau Mestrovici, spiritul său înțelesese și asimilase în chipul cel mai intim lecția de simplitate clasică și grandioasă sobrietate statuară a lui Maillol“[38], scria N. Argintescu Amza în 1967, cînd puține din lucrările sculptorului erau prezentate în cadrul Expoziției retrospective organizate de Muzeul de artă al municipiului București „A. Simu“. Expoziția punea însă în valoare nu atît sculpturile, în mare parte distruse, ale lui Ion Grigore Popovici, cît desenele sale și mai ales desenele în pastel. Despre care tot N. Argintescu Amza nota cu același prilej: „Intrăm în domeniul fantastic al liniei pure, în împărăția arabescului de liberă gratuitate, de înaltă reverie, de delicată senzualitate. Linia nu ajunge la arabescul oriental înflorit sau încărcat, ci la curbura de gravă legănare a gestului, de sintetică viziune a spiritului. Sugestia este subtilă, complexă, însă gravă, intimă și sobră“.

Păstrate în colecția familiei, la Muzeul de artă din Iași sau la Muzeul de artă al municipiului București, aceste pasteluri se remarcă printr-o puternică construcție volumetrică. Linia ușoară lăsată de penița muiată în tuș delimitează puternice

mase contrastante de culoare. Cîteva linii de contur cu duct subțire, inegal, sînt suficiente pentru a trasa reperele mari ale compozițiilor care au drept unic subiect nudul feminin. De o extremă finețe, linia care delimitează amplele tălăzuiri ale pastei colorate, mărturisește capacitatea de a menține o dreaptă cumpănă între rațiune și patos, între inspirație și cultură. Dacă trebuie să recunoaștem că Ion Grigore Popovici a păstrat cîteva din elementele ce au intrat în orizontul său cultural o dată cu studiile continuate în Franța și Italia, o dată cu admirația pentru felul în care este conceput nudul feminin de Bourdelle sau Maillol, tot atît de adevărat este și faptul că pastelurile sale vădesc ardența unei personale combustii creatoare. Energia conținută a volumelor luminoase ce izbucnesc din masele întunecoase ale verdelui sau albastrului, realizate din hașuri repezi, vijelioase aproape, ca într-o aprigă dezlănțuire a fluxului emotiv, indică o concentrare esențială, aproape dramatică, în dobîndirea unei maxime expresivități, aceeași pe care o anunțau *Victoriile*, rămase, din păcate, în stare de proiect.

„Mă dumiresc acum privind ce am făcut, că am vrut să pictez scoarțe românești, dar a ieșit o lume ciudată de existențe umane simplificate, păsări și fluturi, tot așa de stranii. Sensuri neliniștitoare se desprindeau din privirile ochilor negri, scufundați într-un ocean de oranj ori din capetele suprapuse. Rațiunea a dirijat o pictură senină, senină ca scoarțele românești. Pictorul secret din mine a visat la altceva: la misterul cosmic“[39], scria Ion Țuculescu pe prima pagină a caietului de impresii ce i-a însoțit ultima expoziție personală. Pastelurile, ca și pictura sa, ne dezvăluie un inteligent scotocitor de înțelesuri mitice cu ajutorul substanței atît de bogate în sugestii a culorii. Prezentate la loc de cinste în cadrul Muzeului de artă din Craiova, numeroase pasteluri aparținînd unor etape diferite ale activității lui Țuculescu marchează cu mijloacele acestei tehnici de o extremă fragilitate însăși evoluția concepției acestui artist care și-a descoperit tîrziu vocația. Între primele manifestări înregistrate în timpul liceului și prima expoziție personală, din 1938, au trecut aproape 15 ani. Oscilînd aproape întreaga-i viață între fascinația culorii și rigorile științei către care-l îndemna formația sa de medic și biolog, Ion Țuculescu a fost deopotrivă un distins cercetător științific și un neobosit căutător al unor inedite mijloace de exprimare plastică. Motivele, de largă circulație, ale folclorului românesc au intrat firesc în acest univers de neliniște și violență. Reprezentările-i imagistice au reactualizat vechea stilistică a artei populare dîndu-i expresii noi, de o frumusețe fascinantă, obsesivă, dincolo de care transpare parcă dorința de a sugera dimensiunile metafizicului, de a cerebraliza emoția, de a recurge, prin intermediul unor adevărate arhitecturi geometrizante de esență folclorică, stări obscure.

Proiecția imagistică a unui străvechi univers folcloric aduce în pastelurile lui Țuculescu un mod de transfigurare și un unghi de percepție filosofică ca și o atitudine — variantă a ancorării în esențial și universal. De la o reprezentare a peisajelor realizate la început în manieră postimpresionistă, el ajunge treptat spre un mod mult mai liber al reprezentării, spre figurarea unor elemente folclorice cu valoare de simbol, menite să evoce esențele profunde și edificatoare ale lumii. Chiar în pastelurile de început — admirabilul ciclu de naturi statice cu flori sau *Portretul soției*, conturat cu o uimitoare siguranță din trăsături rapide și precise — sînt prezente iradiațiile energetice ale unui demers artistic deschis expresionismului. În aceste lucrări care aparțin unei prime perioade de creație, predomină virtuțile unei construcții plastice calme și echilibrate, armonia culorilor uneori contrastante, nu lasă, încă, să se vadă o întreagă evoluție ulterioară. Desenul are însă siguranța și libertatea care indică pe marele artist. Stăruie totuși în această primă

ION ȚUCULESCU,
Deznădejde contemplativă, Muzeul de Artă, Craiova

categorie de lucrări, şi n-ar fi decît să ne referim la *Florile albastre în vas negru*, ceva din obsesiile plumbului lui Bacovia. Dincolo de încremenirea aparent decorativă a motivului răsună în discrete acorduri de roşu şi violet izbucnirile incandescente ale temperamentului său. Treptat, ele vor deveni preponderente.

S-a vorbit mult despre influenţa artei populare româneşti asupra artei lui Ţuculescu, despre impresia adîncă pe care au lăsat-o asupra sa icoanele populare pe sticlă sau ceramica. Mai vizibilă însă atît în pastel cît şi în pictură este influenţa scoarţei. După mărturiile soţiei artistului, în 1947, Ţuculescu şi-a cumpărat cîteva covoare olteneşti vechi de cîteva sute de ani. „Şi-a pavoazat casa cu ele. L-au fascinat. Nu mai vedea decît motivele lor şi tot ceea ce era în jur lua forma figurilor ţesute pe ele. Acest moment a însemnat trecerea la faza folclorică“[40]. Trecerea a fost însă lentă, evoluţia a fost perfect organică şi stringent logică. Căci, încă din 1943, în lucrările lui începeau să apară stilizări folclorice. După 1947, însă, elementele decorative ale folclorului, frunze şi flori, siluete umane stilizate, — sînt din ce în ce mai des trecute în imagine. Cîmpul se transformă parcă într-un imens covor, ţărmul roşu al mării este animat de succesive, repetate forme ale decorului popular. În lucrări apare din ce în ce mai des, obsesiv şi halucinant, imaginea ochilor. Ochi ai conştiinţei, simbol al lucidităţii veşnic treze sau spontane metamorfoze ale geometrismului frunzelor din scoarţele populare, ei conferă lucrărilor un fantastic constant. Precizarea pe care autorul însuşi o dă într-una din însemnările sale este dealtfel revelatoare: „Înlocuiam cu motive de scoarţe, pomii, norii, florile. Pămîntul era aşternut cu motive oltenesti, cerul, de asemenea, era tot după modul scoarţelor... Cînd te uitai mai bine, vedeai că, cu toată mulţimea motivelor şi citatelor populare, nu natura fusese supusă modului scoarţelor, ci motivele ţărăneşti erau supuse naturii şi unei forţe lirice care era mai puternică decît ele“[41]

Ţuculescu a cunoscut direct experienţa războiului. Ca medic, a fost pe front în mijlocul răniţilor, ale căror suferinţe încerca să le aline. După unele exegeze, aceste experienţe ar fi determinat ultima fază a creaţiei sale, cea supranumită „totemică“. Aparţinînd acestei perioade, ciclul pastelurilor aflate în colecţia Muzeului de artă din Craiova (*Notaţii*, *Moarte incandescentă*, *Echilibru în noimă*, *Comuniune*, *Deznădejde contemplativă*) exprimă o forţă primitivă, concentrată, elemente de mitică cosmogonie. Străvechii stîlpi ai morţilor şi troiţele populare, totemele popoarelor primitive au căpătat în aceste pasteluri sensurile dialogului dintre forţele vieţii şi ale morţii, ale înfruntării binelui şi răului. Dincolo de o paroxistică exacerbare a culorii, dincolo de expresionismul lor evident, ele ne demonstrează o dată mai mult că desenul şi mai ales culoarea au fost pentru Ţuculescu o formă de existenţă necesară, o împlinire esenţială.

Pictura lui Alexandru Ciucurencu, adevărat creator de şcoală în arta românească este prin excelenţă întemeiată pe elocvenţa culorii. „Sinteza între vibraţia lirică a culorii şi ideea descoperită în sensul profund al lucrurilor — sublinia criticul de artă Dan Grigorescu — pictura lui Ciucurencu se desfăşoară în melodii cromatice ample, care proslăvesc frumuseţea naturii ce ne înconjoară, demnitatea simplă a omului contemporan, dinamismul vieţii“[42].

Indiferent de subiectul concret al lucrărilor, fie că recurge la o melancolică şi lucidă în acelaşi timp identificare a unui spaţiu românesc sau la patetismul unor teme inspirate de istorie, culoarea lui Ciucurencu, circumscrisă de siguranţa şi eleganţa liniei, aduce întotdeauna în imagine un univers al armoniilor discrete, melodioase. Dincolo de motivul concret al evocării, sau odată cu el, pastelul întreprinde o călătorie în spaţiul ideal al sensibilităţii umane.

Ca şi pictura, pastelurile lui Ciucurencu aduc nu doar o articulare plastică de sine stătătoare, ci şi ceva din vibraţia, din încîntarea resimţită de autor în faţa frumuseţii reale a fragmentului de lume contemplat şi transpus în imagine artistică.

În acord cu personalitatea afirmată de la debut, în 1930, cînd obţinea un premiu la Salonul oficial, pastelurile lui Alexandru Ciucurencu — ca şi pictura sa — risipite prin colecţii particulare, mărturisesc aceeaşi expresie pe care am numit-o „poetică“ a sentimentului naturii, aceeaşi evocare a ei de esenţă lirică. De un delicat şi echilibrat ritm cromatic, cele două pasteluri aflate în colecţia prof. univ. Ionel Constantinescu, de exemplu, ilustrează două tendinţe aparent divergente. Într-una din aceste lucrări, un peisaj cu copaci, accentul este pus pe arabescul liniei trasate decorativ cu creioane grase peste care intervenţia cu uşoare tuşe de pastel se operează cu discreţia pe care o întîlnim doar în desenele lui Pallady. În cea de-a doua lucrare, înfăţişînd siluetele a două femei, pastelul urmărind ritmul aproape decorativ al siluetelor în mişcare, capătă întreaga transparenţă şi muzicalitate a celor mai frumoase realizări ale genului. Rezonanţa acestei imagini este de picturalitate pură, urmele de-abia vizibile ale desenului fiind estompate de candida gingăşie a tratării suprafeţelor, de armonica lor desfăşurare.

Arta lui Alexandru Ciucurencu, receptată în prelungirea calm nuanţată a ecourilor ei tîrzii, a atins o expresivitate ce nu-şi seamănă decît sieşi, o expresivitate investită cu continuităţi şi cantabilităţi de melopee. Ea exprimă aceeaşi bucurie calmă în faţa materiei, aceeaşi transfigurare subtilă a dialogului continuu pe care, cu sensibilitate modernă, îl întreţine cu mediul înconjurător.

Tradus în culorile calde ale unui alt pastel, *Femeia cu umbrelă*, aflat în colecţia Cabinetului de stampe al Muzeului de artă al R.S.România, gustul pentru subtilitatea relaţiilor cromatice aduce totodată un sentiment al plenitudinii, bogăţiei

și stabilității formelor. Atenția lui Ciucurencu pare și în această imagine exclusiv concentrată asupra culorii care, fără să mizeze pe efecte surprinzătoare, echilibrează armonios compoziția. Aparenta simplitate ascunde o știință prodigioasă, o muncă atentă în organizarea petelor de culoare, astfel încît formele, sintetic delimitate de un contur precis, să marcheze mai profund unitatea întregii compoziții.

Semnificativ intitulate *Însemnări printre desenuri*, mărturiile cuprinse în Catalogul expoziției retrospective pe care Corneliu Baba o deschidea în 1978, aruncau cîteva lumini revelatoare asupra artei acestui maestru ale cărui lucrări figurează în toate marile noastre muzee. Marile compoziții cu figuri sau peisajele, numeroasele portrete sau desene — uneori haşurate nervos, alteori atent elaborate, stau mărturie unei incandescențe spirituale, unei puteri de iradiație poetică pe care pictorul a atins-o deopotrivă cu mijloacele picturii și ale desenului. Maestrul Corneliu Baba explica, în prefața catalogului, preocuparea sa de a redescoperi raporturile artei cu realul și de a regăsi astfel o legătură originală cu lucrurile: „Există, după cum știm, afirma el, o realitate de care ne ciocnim de dimineața pînă seara, pe lîngă care trecem, pe care o sesizăm fragmentar, accidental și care ne impresionează în permanență. Există, de asemenea, și o altă realitate, la care apelează de obicei artistul, aceea din adîncul subconștientului, plin de taine, de surprize, de nesfîrșite taine și surprize. De aici apar imaginile, formele, culorile, straniile împerecheri de armonii, sonoritățile insolite ce diferă bizar, ilogic, absurd, neamintindu-ne decît vag de ceea ce se întîmplă în jurul nostru. Iată o explicație, în cuvinte banale, a trecerii realității aparente prin complexul sensibilității noastre, convertirea ei devenind realitate artistică". Cuvintele confirmă o realitate: aceea a minunatelor sale caiete de schițe în pastel, schițe premergătoare marilor compoziții în ulei sau notații rapide care i-au însoțit constant activitatea. Calitatea lor deosebită, înalta picturalitate pe care o conțin aceste pasteluri a făcut dealtfel ca o parte din ele să fie păstrate cu afectuoasă grijă în numeroase colecții particulare sau în cabinetele de stampe ale unor mari muzee.

„Corneliu Baba — scria Tudor Vianu — este prin toate aspectele artei lui, un pictor al omului. Dimensiunea umană este pretutindeni prezentă în arta lui. Înregistrăm această prezență chiar acolo unde tematica nu implică figura omului. Dar ea ne vorbește mai puternic acolo unde artistul și-a propus anume studiul caracterelor omenești, așa cum acestea apar în expresia figurilor, în atitudinile corpului, în elocința mîinilor, nelipsite din portretele lui Baba. Consacrîndu-se cu o deosebită înclinație portretului, Corneliu Baba a întregit personalitatea unui pictor al omului, a unui artist viguros și adînc, la care elementele realității observate se recompun în imaginile unei fantezii vizionare"[43]. Suplă sau viguroasă, precisă sau

CORNELIU BABA, *Portret*, Colecția artistului

pierzîndu-se în largi desfășurări de tușă, întotdeauna sigură de ea, mîna artistului — repudiind deopotrivă exactitatea fotografică, dar și excesele arbitrare ale intelectului — a creat o minunată galerie de portrete. O galerie în care figurează, pe lîngă numeroase figuri ale contemporanilor, autoportrete, cum ar fi acela aparținînd colecției prof. univ. Ionel Constantinescu, construit din rafinate armonii și irizări de negru catifelat. Un alt portret, aflat în aceeași colecție, ca și portretele, de asemeni în pastel, păstrate în secția de grafică a Muzeului de artă al municipiului București, prin plenitudinea conturului, pun în valoare știința compoziției, toate resursele pe care le-am numi clasice ale instinctului și ale meșteșugului. Virtutea singulară și dificilă a acestor lucrări, ca și a numeroaselor pasteluri aflate în colecția maestrului Corneliu Baba, este aceea de a menține cultul tradițional al liniei și de a scoate de aici maximum de modernitate posibilă. Același prestigiu este conferit culorii. Corneliu Baba pare a fi în această privință unul din ultimii reprezentanți ai unei tradiții ce coboară direct din marii venețieni, din spiritul lui Velázquez și al lui El Greco. Atenția lui nu este în exclusivitate captată de

structură, ci de suprafață. Maestrul are o extraordinară sensibilitate față de suprafața lucrurilor, mai ales față de carnația delicată a modelelor, a catifelărilor de veșminte. Fluidă și luminoasă, culoarea este materia însăși și spiritul lucrărilor. Și nu întîmplător generații întregi de artiști formați sub îndrumarea sa au continuat, îmbogățind cu datele propriei individualități creatoare, această predilecție pentru armoniile de caldă picturalitate ale pastelului.

La capătul acestor rînduri, care au urmărit de-a lungul unui secol sinuoasa evoluție a pastelului, trebuie să observăm că, mînuită de adevăratele personalități ale artei noastre, această tehnică și-a cîștigat dreptul de viețuire în istoria artei plastice românești.

Situat la întrepătrunderea unor energii spirituale diferite, pastelul s-a fixat pe un teren pregătit de o tradiție a felului de a asimila și genera cultura. Culoarea — această perpetuă, mistuitoare combustie a conștiinței — s-a dovedit a fi unul din cele mai tulburătoare instrumente ale pastelului. Bucuria fără de margini a culorii răzbate dincolo de imagini variate care, progresiv, au afirmat o liberă exprimare a expresivității formelor. Iată de ce, deși afiliat graficii (din punctul de vedere al tehnicii), pastelul a însoțit predilect mai ales demersul artistic al pictorilor, s-a dovedit capabil să descopere în creația lor ceea ce a fost mai temeinic ca afirmare originală, ceea ce a fost nou ca valență estetică, să proiecteze chiar noi dimensiuni ale personalității lor artistice. Este unul din motivele pentru care ne-am referit adeseori de-a lungul acestor rînduri închinate unui domeniu de graniță: *pastelul*, atît la desenul cît și la pictura celor ce l-au practicat cu succes. Trăsătura precisă a desenului cu mine colorate, uneori fermă, cu accente care să potențeze expresivitatea formei, alteori delimitînd doar mari planuri de culoare, ca și modul în care a fost armonizată și distribuită culoarea, au contribuit, o dată cu fiecare din exemplele la care ne-am referit, la definirea pastelului ca o tehnică cu infinite posibilități de sugestie poetică.

Iar dacă cei mai buni coloriști pot fi deopotrivă cei mai buni pastelişti, dacă este adevărat că fiecare nouă sensibilitate își creează propria sa scriitură, numeroase pasteluri realizate de artiștii contemporani sînt cea mai bună dovadă. Polisemia, forța de sugestie, expresivitatea, caracterul simbolic au structurat și definesc demersuri artistice variate. De la tipuri de viziune lirică la imagini animate de un suflu epic — o extrem de largă gamă a posibilităților de expresie în mînuirea pastelului continuă, în limbaj modern, vocația mișcării în spațiul ideal al sensibilității umane.

NOTE

1 Al. Busuioceanu, *Scrieri despre artă*, Ed. Meridiane, 1980, p. 85
2 Catalogul expoziției de acuarele și desene inedite „Carol Popp de Szathmary," Muzeul de artă al municipiului București, aprilie 1983
3 Petre Oprea, *Scrieri despre arta românească* (*sec. XIX—XX*), Ed. Litera, București, 1971, p. 62
4 George Oprescu, *Nicolae Grigorescu*, vol. II, Ed. Meridiane, 1962, p. 49
5 *Idem*, p. 49
6 *Idem*, p. 87—88
7 Petru Comarnescu, *Luchian*, ediția a II-a, Ed. Tineretului, 1965, p. 227
8 *Idem*, p. 233
9 *Idem*, p. 231
10 Jacques Lassaigne, *Ștefan Luchian*, Fundația pentru literatură și artă, București, 1947.
11 Petru Comarnescu, *op. cit.*, p. 228
12 *Idem*, p. 231
13 *Idem*, p. 227
14 Al. Busuioceanu, *op. cit.*, p. 84
15 Catalogul expoziției „Florile în opera lui Luchian", Muzeul de artă al R.S. R., București, 1966
16 Marin Mihalache, *Iosif Iser*, Ed. Meridiane, 1982, p. 5
17 *Idem*, p. 38
18 *Idem*, p. 7
19 Nicolae Tonitza, *Iser*, „Cuvîntul liber", 18 ianuarie 1920
20 Gala Galaction, *Iser*, „Flacăra", 7 dec. 1934
21 Marin Mihalache, *op. cit.*, p. 20
22 *Idem*, p. 17
23 Al. Busuioceanu, *op. cit.*, p. 55
24 Corneliu Baba, Prefață la catalogul expoziției de pictură „Gh. Petrașcu", Muzeul de artă al R.S. România, 1972
25 Catalogul expoziției, „Gh. Petrașcu desenator și gravor", Muzeul de artă al R.S. România, 1972.
26 Francisc Șirato, *Încercări critice*, Ed. Meridiane, 1967, p. 201.
27 Idem, p. 200
28 Cecilia Cuțescu-Storck, *O viață dăruită artei*, Ed. Meridiane, 1966
29 *Idem*, p. 49
30 *Idem*, p. 80
31 *Idem*, p. 90
32 *Idem*, p. 97
33 *Idem*, p. 139
34 Catalogul expoziției „Lucia Dem. Bălăcescu", București, Sălile Dalles, 1971
35 Marcel Iancu, „Facla", 1926
36 Al. Busuioceanu, „Cuvîntul", 1931
37 Petru Comarnescu, *„O. Băncilă"*, Ed. Meridiane, 1972, p. 14
38 Catalogul expoziției „Ion Grigore Popovici", Muzeul de artă al Municipiului București „A. Simu", 1967
39 Radu Bogdan, „Contemporanul" 1965, nr. 8
40 Petru Comarnescu, *„I. Tuculescu"*, Ed. Meridiane, 1974, p. 14
41 *Idem*, p. 16
42 Mircea Deac, *Al. Ciucurencu*, Ed. Meridiane, 1978
43 Albumul „Corneliu Baba", Ed. Meridiane, 1964

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

Pictura românească, Ed. Meridiane, 1976
Al. Busuioceanu, *Scrieri despre artă*, Ed. Meridiane, 1980
Petre Oprea, *Scrieri despre arta românească* (*sec. XIX—XX*), Ed. Litera, București, 1971
George Oprescu, *Nicolae Grigorescu*, vol. II, Ed. Meridiane, 1962
Petru Comarnescu, *Luchian*, ediția a II-a, Ed. Tineretului, 1965
Jacques Lassaigne, *Ștefan Luchian*, Fundația pentru literatură și artă, București, 1947
Marin Mihalache, *Iosif Iser*, Ed. Meridiane, 1982
Cecilia Cuțescu-Storck, *O viață dăruită artei*, Ed. Meridiane, 1966
Petru Comarnescu, *O. Băncilă*, Ed. Meridiane, 1972
Petru Comarnescu, *I. Țuculescu*, Ed. Meridiane, 1974
Mircea Deac, *Al. Ciucurencu*, Ed. Meridiane, 1978
Albumul *Corneliu Baba*, Ed. Meridiane, 1964
Francisc Șirato, *Încercări critice*, Ed. Meridiane, 1967
Catalogul expoziției de acuarele și desene inedite „Carol Popp de Szathmary“,
Muzeul de artă al municipiului București, aprilie 1983
Catalogul expoziției „Gh. Petrașcu desenator și gravor“, Muzeul de artă al R.S. România, 1972
Catalogul expoziției de pictură „Gh. Petrașcu“, Muzeul de artă al R.S. România, 1972
Catalogul expoziției „Lucia Dem. Bălăcescu“, Sălile Dalles, 1971
Catalogul expoziției „Ion Grigore Popovici“, Muzeul de artă al Municipiului București „A.Simu“ 1967

INDICE DE NUME

Acontz, Nutzi 48
Alecsandri, Vasile 12
Aman, Theodor 17
Andreescu, Ioan 15, 17
Anestin, Ion 48
Arbore, Nina 36
Arghezi, Tudor 22, 23, 41, 47
Argintescu-Amza, Nicolae 49
Azbé Anton 24

Baba, Corneliu 7, 9, 27, 47, 54-56, 57, 58
Bacovia G., 52
Ballayre August 32
B'Arg 42
Bălăcescu, Dem. Lucia 7, 9, 37-41, 57, 58
Băncilă, Octav 9, 18, 42-43, 57, 58
Berea, Dimitrie 48
Bogdan-Pitești, Alexandru 36
Bogdan, Radu 57
Bouguereau, W.A. 28
Bourdelle, Emile Antoine 49, 50
Bunescu, Marius 36
Burada, Maria 32
Busuioceanu, Alexandru 8, 22, 27, 41, 57, 58

Caragea, Boris 49
Caragiale, I.L. 18, 45, 46
Carriera, Rosalba 6
Chardin, Jeana Baptiste 27
Cioflec, Virgil 16, 17, 22, 23
Ciucurencu, Alexandru 7, 9, 53-54, 57, 58
Ciurdea, Maria 32
Comarnescu, Petru 17, 57, 58
Cordescu, Florica 48
Currejard, Piedro 40
Cuțescu-Storck, Cecilia 8, 9, 33-36, 57, 58

Deac, Mircea 57, 52
Degas, Edgar 6, 14, 15
Denis, Maurice 40
Dimitrescu, Ștefan 25, 32, 36
Dona, Nuni, 18, 48
Dufy, Raoul 38

El Greco 55

Friess, E.O. 40

Galaction, Gala 24, 57
Gauguin 35
Gilsi, F. 39
Greceanu, Olga 9, 36-37
Grigorescu, Dan 53
Grigorescu, Lucian 48
Grigorescu, Nicolae 8, 9, 12-15, 17, 18, 21, 23, 28, 57, 58
Gromaire, M. 45.
Grosu, Cristea 49
Gysis, Nicolaus 24, 43

Han, Oscar 32, 36
Haschbé 43
Heid (din Dantzig) 5
Hîrlescu, Dimitrie 33
Hoeflich, Ion 32
Huși, Viorel 48

Iancu, Marcel 40, 57
Ionescu, Sorin 48
Iordache, Dem. 48
Iorga, Nicolae 18
Iser, Iosif 7, 8, 9, 18, 23-27, 57, 58

Jalea, Ion 49
Jiquidi, Aurel 9, 42, 45-47

Lassaigne, Jacques 18, 57, 58
Latour, Maurice Quentin de 6
Laurens, Albert 40
Liotard, Jean Etienne 6
Luchian, Ștefan 6, 7, 8, 9, 15-23, 57, 58

Maillol, Aristide 49, 50
Manet, Edouard 6
Marr, Karl 24
Mestrović, Ivan 49
Mihalache, Marin 57, 58
Millet, Jean François
Minulescu, Ion 25
Miracovici, Paul 48
Mirea (Demetrescu) George 28, 44
Monticeli, Adolphe 27
Moscu, Alexandru 32
Musceleanu, Ion 48

Nattier, Jean Marc 6

Oprea, Petre 57, 58
Oprescu, George 14, 15, 35, 49, 57, 58

Paciurea, Dimitrie 49
Pallady 53
Pancu, Lili 32
Papatriandafil 32
Petraşcu, Gheorghe 7, 8, 27-30, 39, 44, 57, 58
Phoebus, Alexandru 9, 42, 43-45
Popescu, Ştefan 9, 32
Popovici, Ion Grigore 7, 48-50, 57, 58
Popp, Aurel 42, 43

Raub 43
Rădulescu, I. 27
Ressu, Camil 18, 25, 32

Schweitzer-Cumpăna, R. 33
Serafim, Petru 39
Serusier, Paul 40
Simu, Anastase 36
Sîrbu, Gh. 32
Soroceanu, Tache 32
Stăncescu, C.I. 8, 11-12
Steriadi, Jean Al. 44
Stoenescu, Eustaţiu 39
Storck, Frederic 33
Strîmbu, Ipolit 8, 9, 39
Szathmary, Carol Popp de 9-11, 57, 58

Şirato, Francisc 7, 8, 17, 18, 25, 30-32, 37 38, 57, 58

Tattarescu, G. M. 12
Theodorescu-Sion, I. 8
Thiele (din Erfurt) 5
Tonitza, Nicolae 23, 24, 25, 32, 45, 57
Tzigara-Samurcaş, Al. 30

Ţuculescu, Ion 7, 8, 50-52, 57, 58

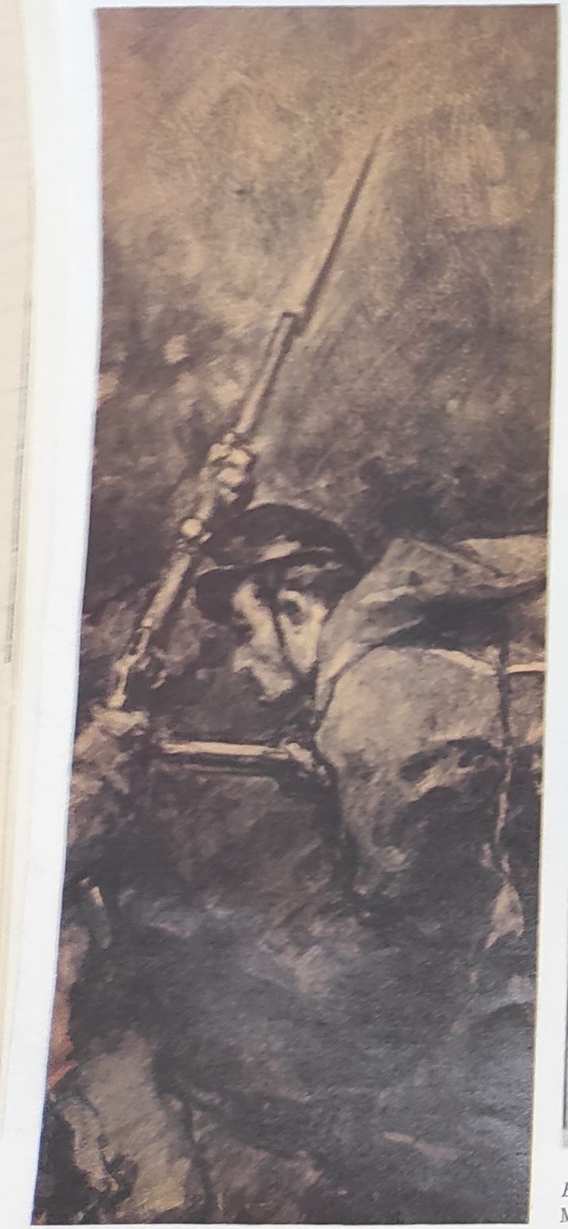
Velázquez 55
Verona, Arthur 7, 8, 9, 44
Vianu, Tudor 20, 54
Vigée-Lebrun, L. E. 6
Vînătoru, Gh. 48
Vlahuţă, Al. 18
Vlaminck, Maurice 27
Vuillard, Edouard 40

Weinberg N. 26

Zambaccian K. H. 28

NICOLAE GRIGORESCU (1838–1907)

Car cu boi,
Muzeul de artă al R.S. România



Bătălia de la Smîrdan (detaliu)

Bătălia de la Smîrdan,
Muzeul de artă al R.S. România

ARTHUR VERONA (1868–1946)

Femeie cu eşarfă,
Muzeul de artă al R.S. România

ŞTEFAN LUCHIAN (1868–1916)

Ghereta din Filantropia,
Colecţia Dona,
Muzeul colecţiilor de artă

Ruinele mînăstirii Comana,
Muzeul de artă
al R.S. România

Sfîrşit 1907, Muzeul de artă al R.S. România

Curse de cai, Muzeul de artă al R.S. România

Crizanteme,
Muzeul de artă al R.S. România

Flori,
Muzeul de artă
al R.S. România

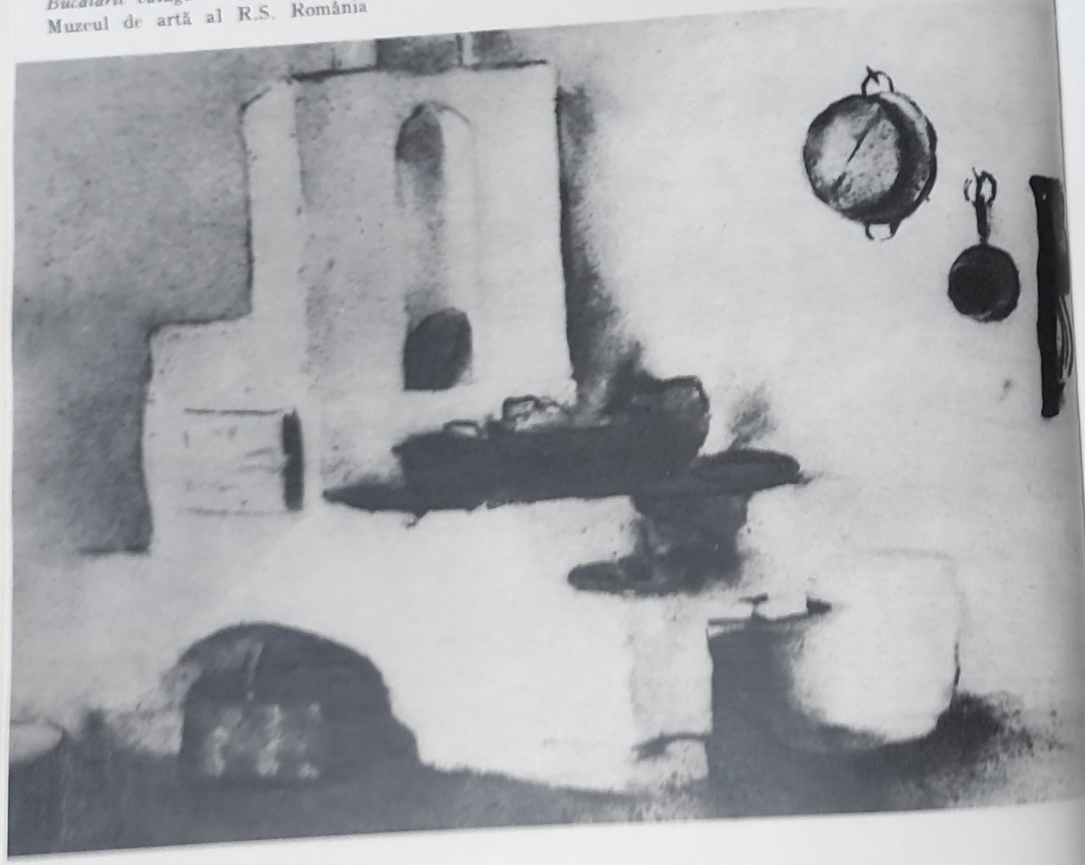
Albăstrele,
Muzeul de artă
al R.S. România

Cap de fată,
Muzeul de artă al R.S. România

Flori,
Muzeul de artă al R.S. România

Peisaj cu sălcii,
Muzeul de artă al R.S. România

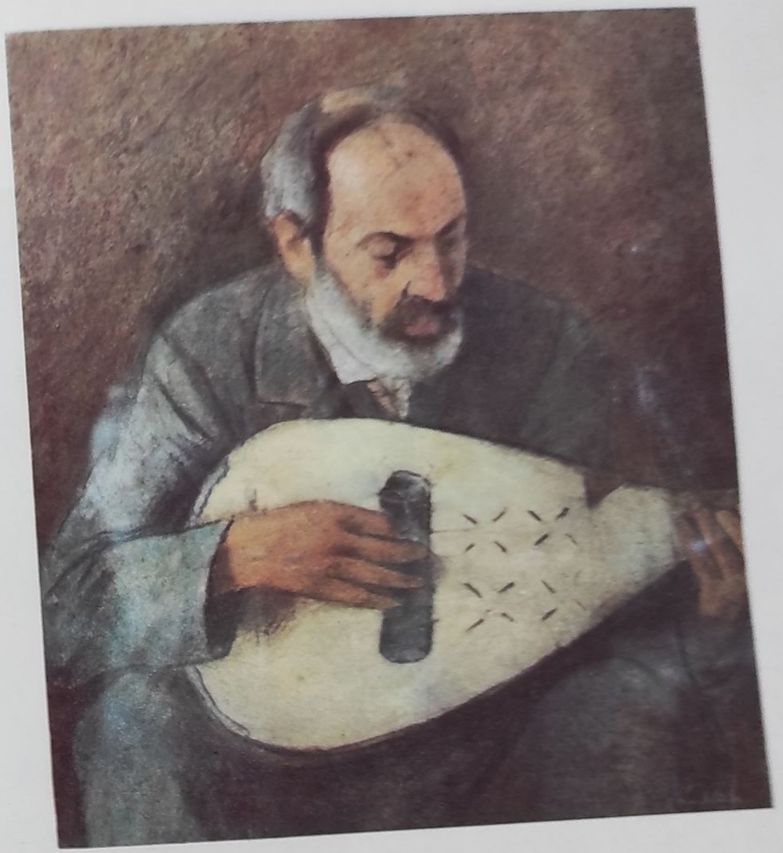
Bucătărie călugărească,
Muzeul de artă al R.S. România



Crizanteme,
Muzeul de artă
al R.S. România

Peisaj,
Muzeul de artă
al R.S. România

Casa lui Moș Gheorghe,
Muzeul de artă al R.S. România



Portretul lui moș Nicolae Cobzarul,
Muzeul de artă al R.S. România

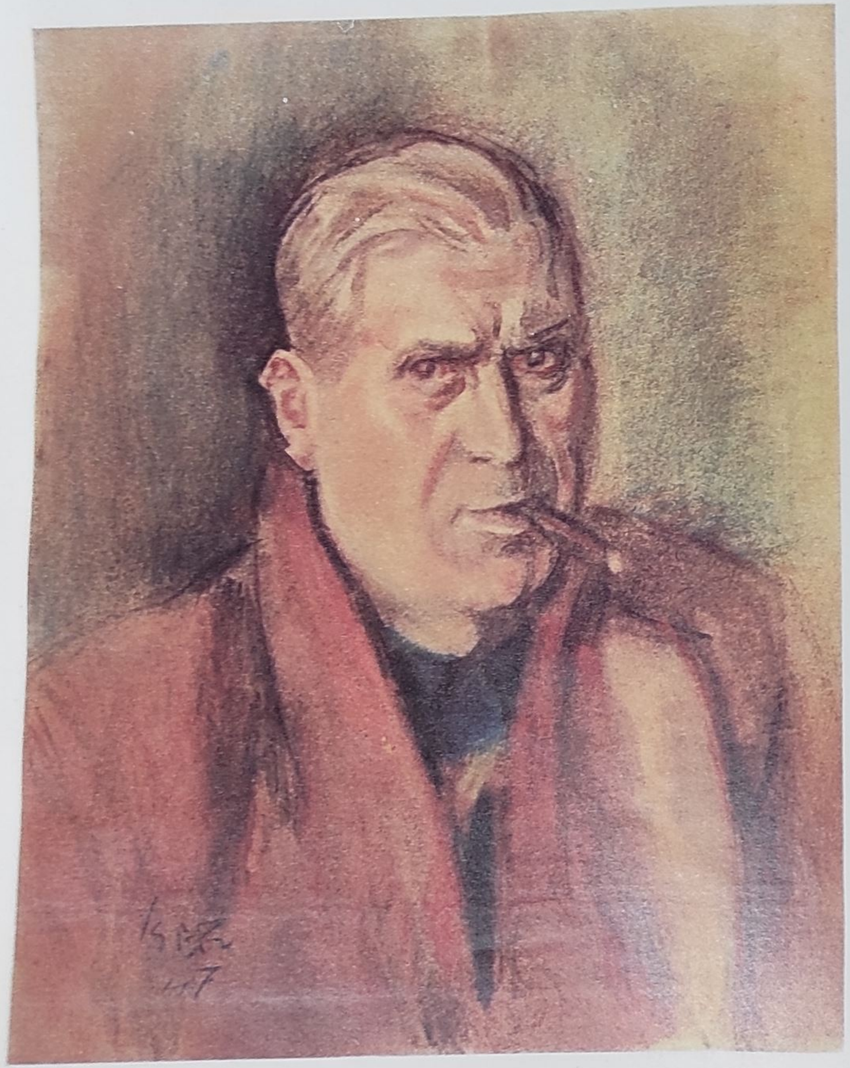
HIPOLIT STRÎMBU (1871–1934)

Interior,
Muzeul de artă al R.S. România

I. THEODORESCU SION (1882–1939)

Portretul poetului Ion Minulescu,
Muzeul de artă al R.S. România

IOSIF ISER (1881–1958)

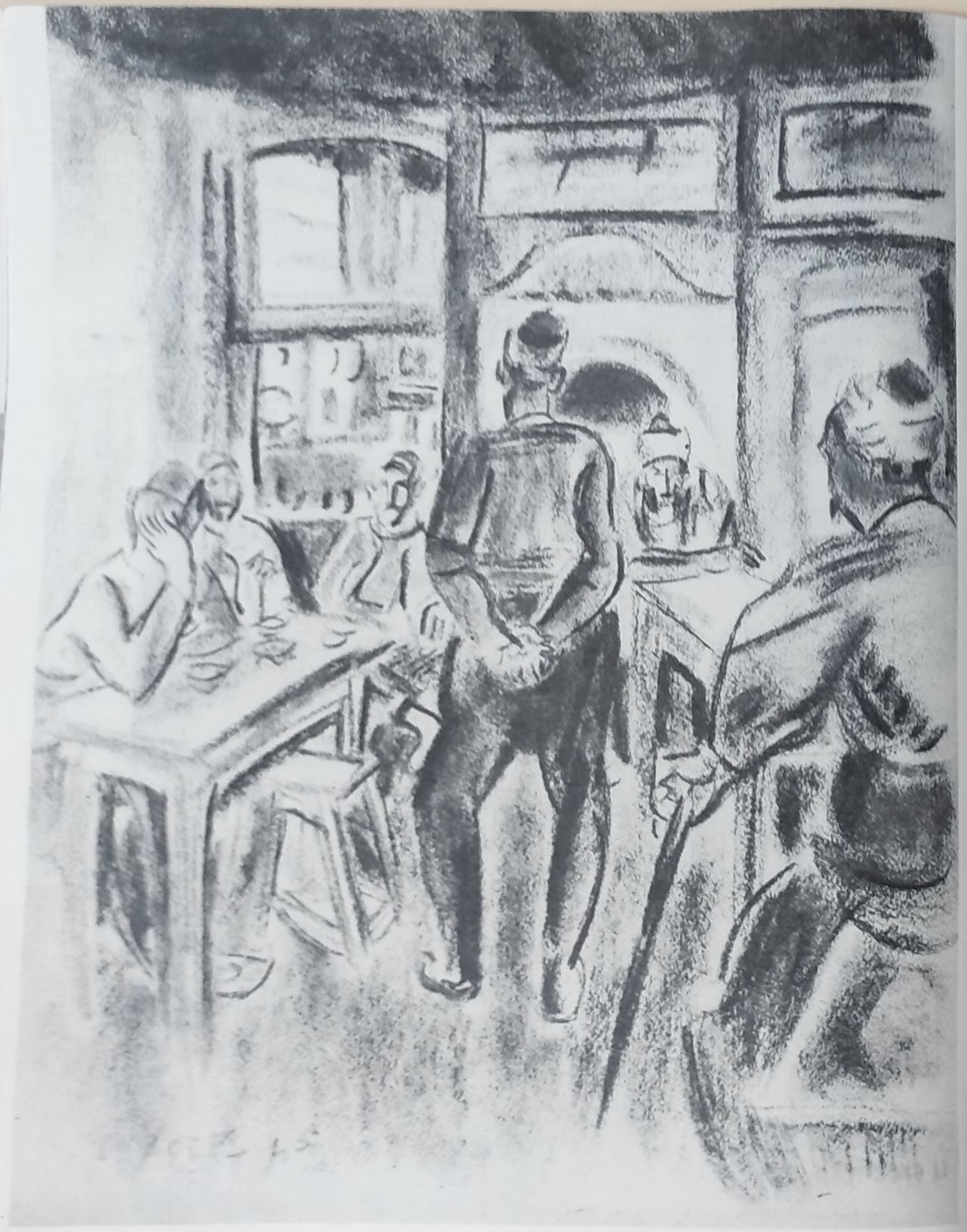


Autoportret.
col. I. Iser — Muzeul Colecțiilor de artă

Compoziție cu trei turcoaice.
Col. I. Iser — Muzeul colecțiilor de artă

Compoziție cu două turcoaice.
col. I. Iser — Muzeul colecțiilor de artă

Peisaj,
Muzeul de artă al R.S. România



Ilustrație pentru 1001 de nopți,
Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei R.S. România

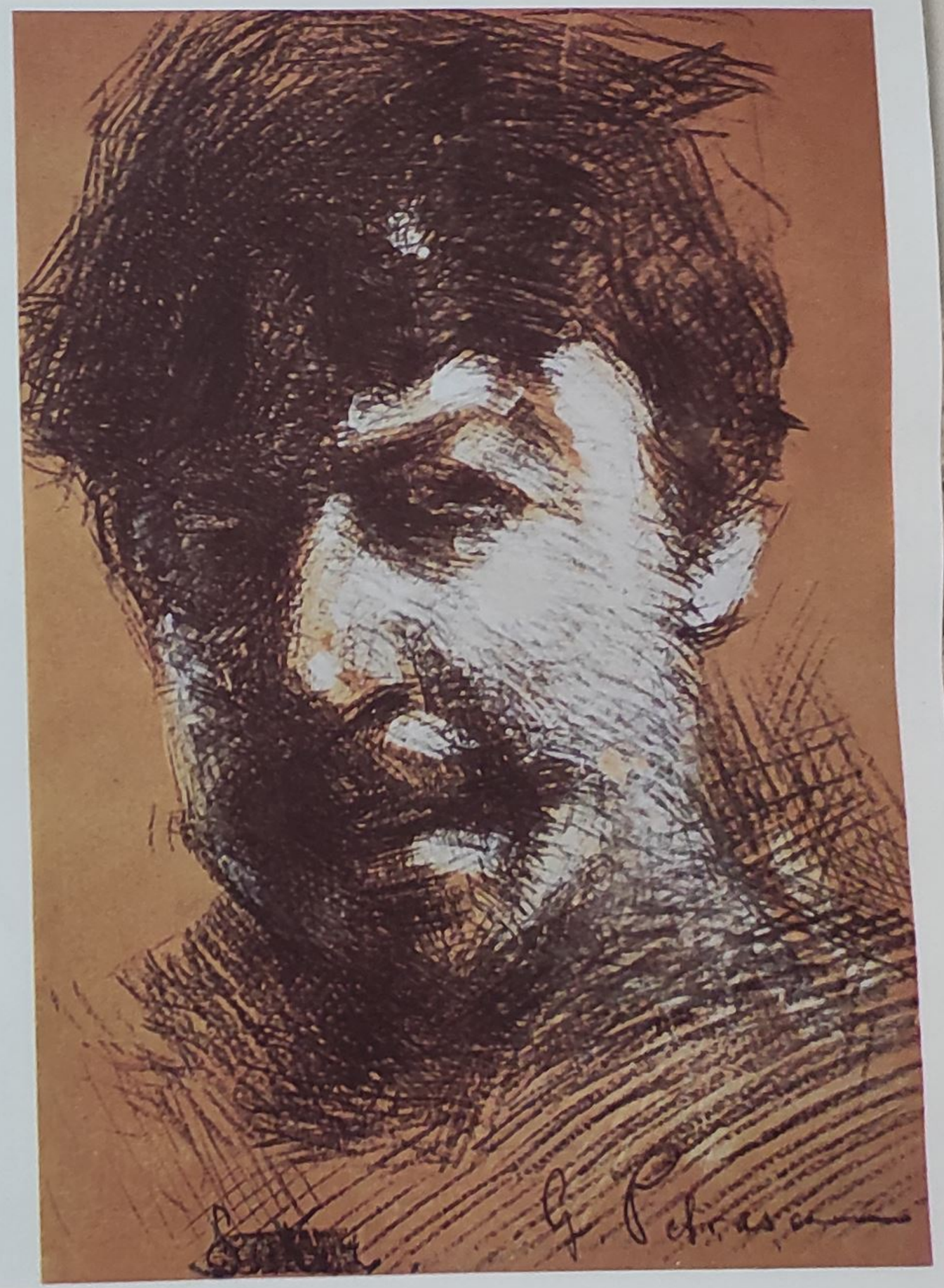
Ilustrație pentru 1001 de nopți.
Cabinetul de stampe al Bibliotecii Academiei
R.S. România

Ilustrație pentru 1001 de nopți,
Cabinetul de stampe al Bibliotecii Academiei
R.S. România

Prizonieri germani sub escortă.
Muzeul de artă al R.S. România

GHEORGHE PETRAȘCU (1872-1949)

Peisaj,
Cabinetul de stampe al Bibliotecii Academiei R.S. România



Autoportret,
Col. Zambaccian, Muzeul colecțiilor de artă

FRANCISC ȘIRATO (1877–1953)

Peisaj,
Col. Dona, Muzeul colecțiilor de artă

Sighișoara,
Muzeul de artă al R.S. România

Peisaj,
Colecția Vasile Parizescu

Peisaj,
Colecția prof. univ. Ionel Constantinescu

ȘTEFAN POPESCU (1872–1948)

Prînz la cîmp
Muzeul de artă al R.S. România

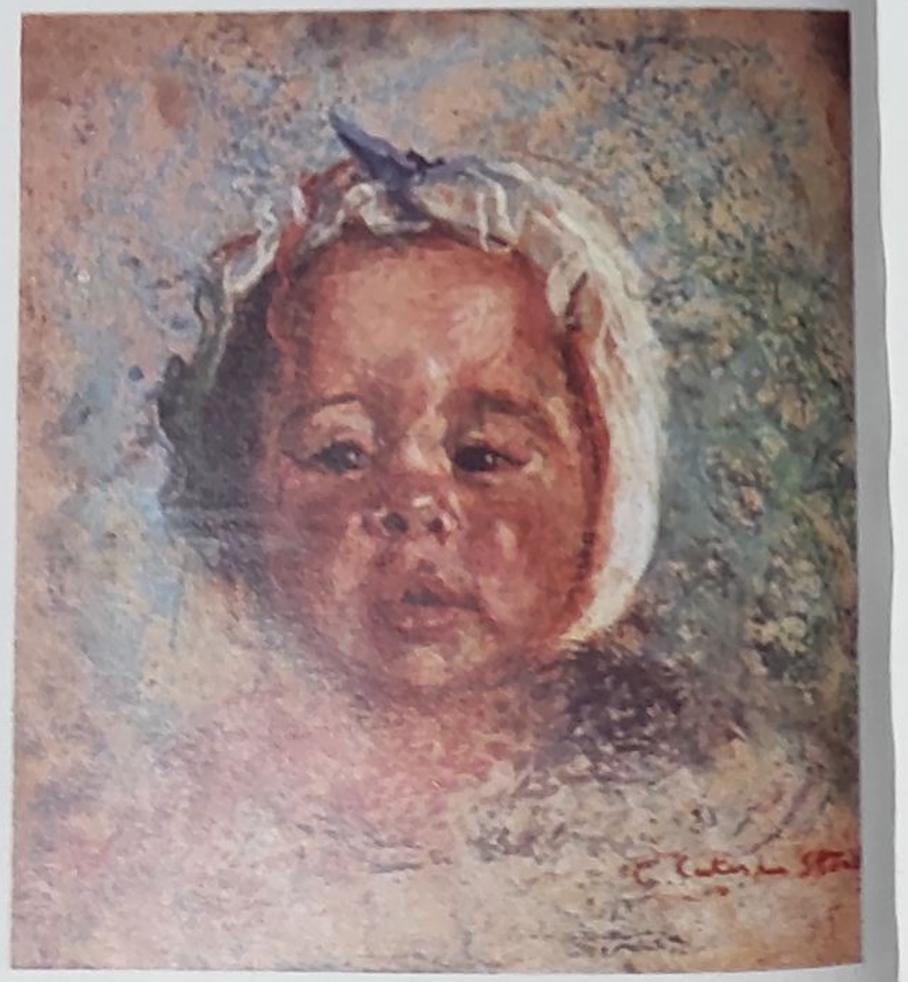
Prînz la cîmp (detaliu)

CECILIA CUȚESCU STORCK
(1879–1969)

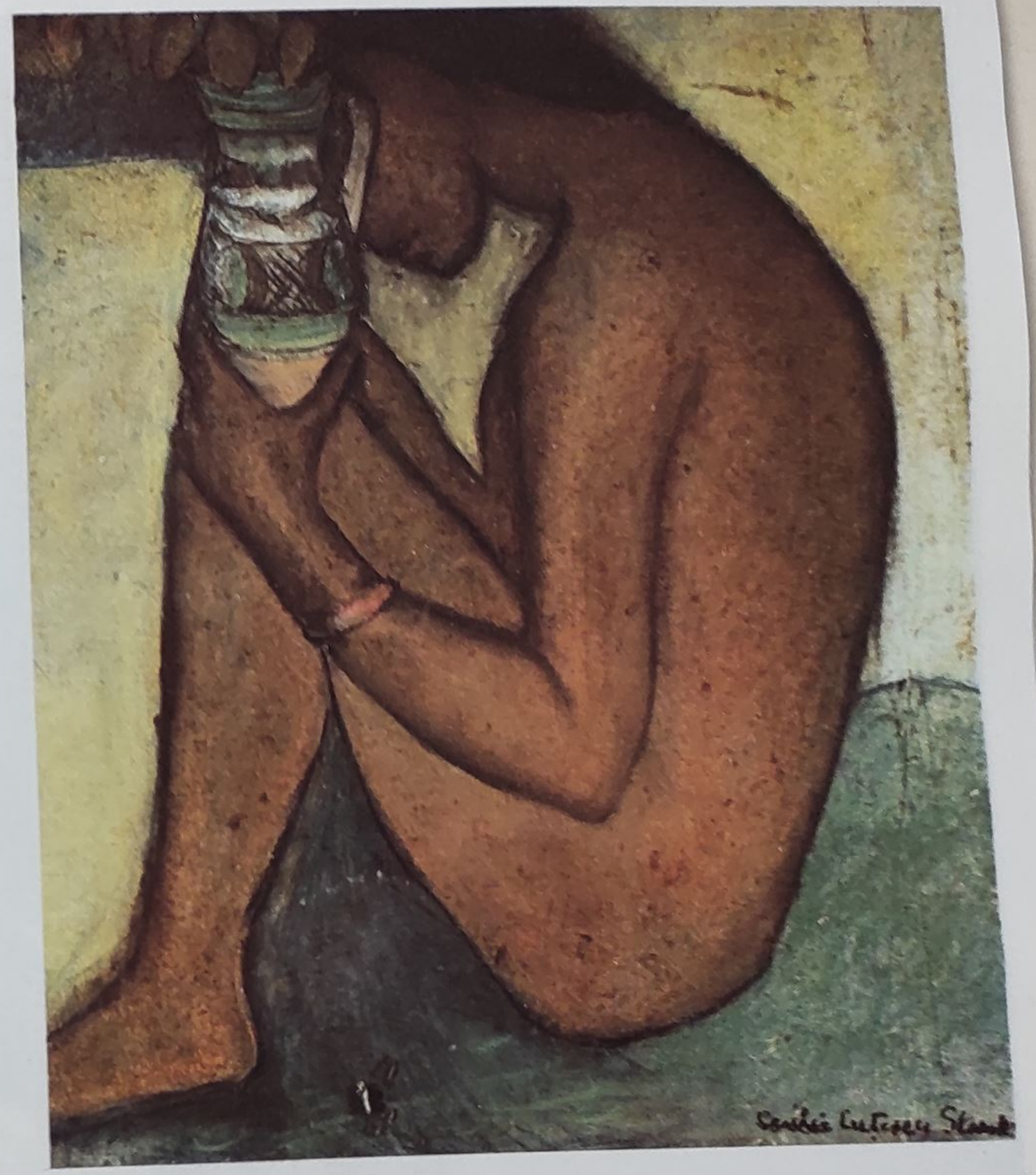
Compoziție (Fragment),
Muzeul Cecilia Cuțescu și Frederic Storck

Fragment de compoziție,
Muzeul de artă al R.S. România

Portretul unui tînăr,
Muzeul de artă al R.S. România

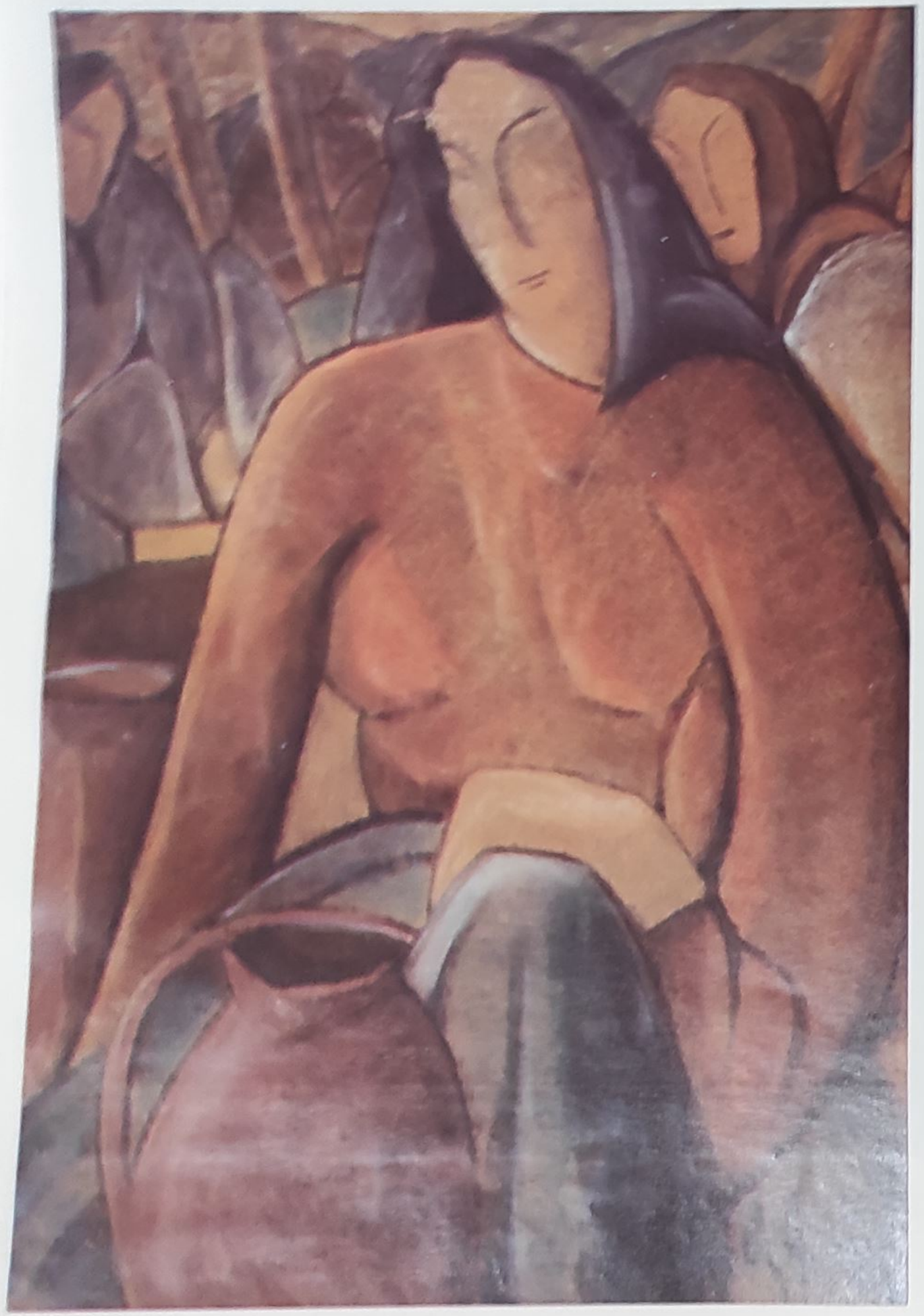


Cap de copil,
Muzeul de artă al R.S. România



Nud,
Muzeul Cecilia Cuțescu și Frederic Storck

OLGA GRECEANU (1890–1979)



Compoziție decorativă cu patru femei,
Muzeul de artă al R.S. România

LUCIA DEM. BĂLĂCESCU (1895–1979)

În atelier,
Colecția Zambaccian, Muzeul colecțiilor de artă

Portret,
Colecția L. Dem. Bălăcescu, Muzeul colectiilor de artă

Compoziție cu patru personaje,
Colecția
L. Dem. Bălăcescu,
Muzeul colecțiilor de artă

Stradă din București,
Colecția
L. Dem. Bălăcescu,
Muzeul colecțiilor de artă

OCTAV BĂNCILĂ (1872–1944)

Cap de bătrîn,
Muzeul de artă al R.S. România

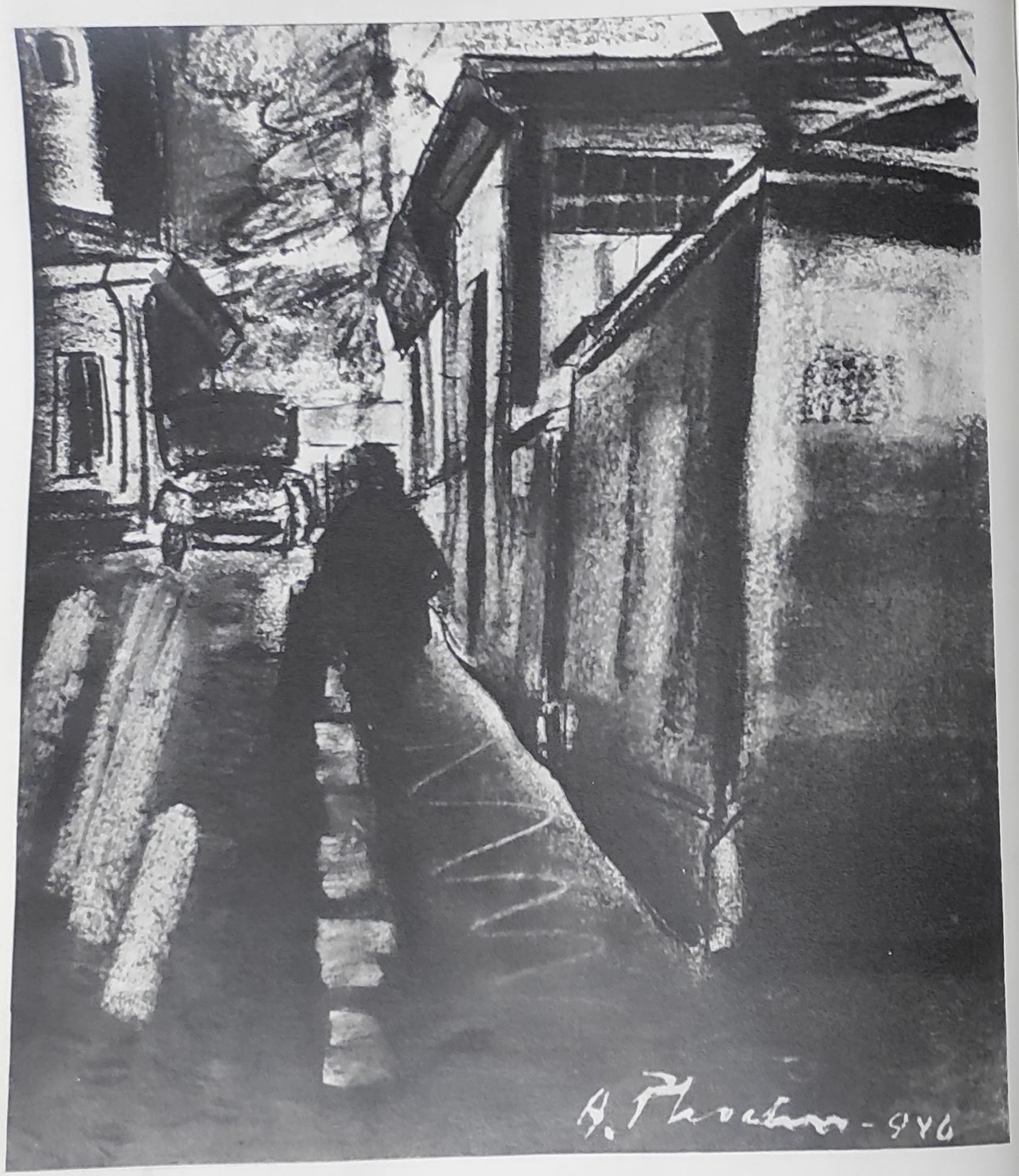
ALEXANDRU PHOEBUS (1899–1954)

Peisaj din București,
Colecția Phoebus, Muzeul colecțiilor de artă

Atelierele „Griviţa Roşie",
Cabinetul de stampe
al Bibliotecii Academiei
R.S. România

Atelierele „Griviţa Roşie",
Cabinetul de stampe
al Bibliotecii Academiei
R.S. România
→

Portret de muncitor,
Cabinetul de stampe al Bibliotecii
Academiei R.S. România



Peisaj din București,
Colecția Phoebus, Muzeul Colecțiilor de artă

AUREL JIQUIDI (1896–1962)

Familia cantonierului,
Muzeul de artă al R.S. România

Întîlnirea lui Petru cel Mare cu Dimitrie Cantemir,
Muzeul de artă al R.S. România

Greva cărăuşilor de la Brăila,
Muzeul de artă al R.S. România

Copii,
Muzeul de artă al R.S. România

AUREL POPP (1896–1962)

Destinul lui Avram Iancu.
Muzeul de artă al R.S. România.

Destinul lui Avram Iancu (detaliu)

MARIA BURADA (1902–1939)

Portret,
Colecție particulară, București

VIOREL HUȘI (1911–1972)

Natură statică cu pești,
Muzeul de artă al R.S. România

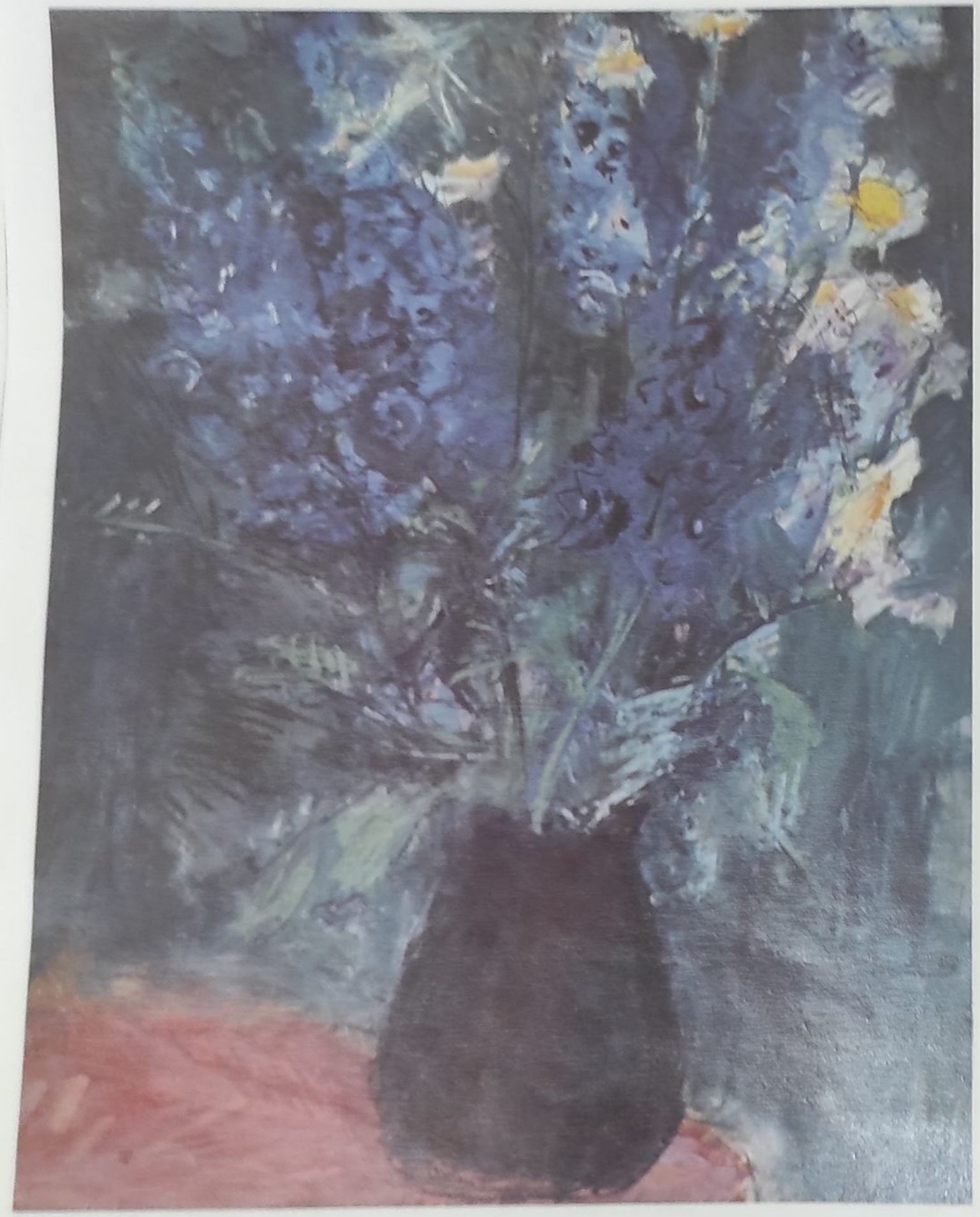
ION GRIGORE POPOVICI (1905–1946)

Nud,
Muzeul de artă al municipiului București

Nud,
Muzeul de artă al municipiului București

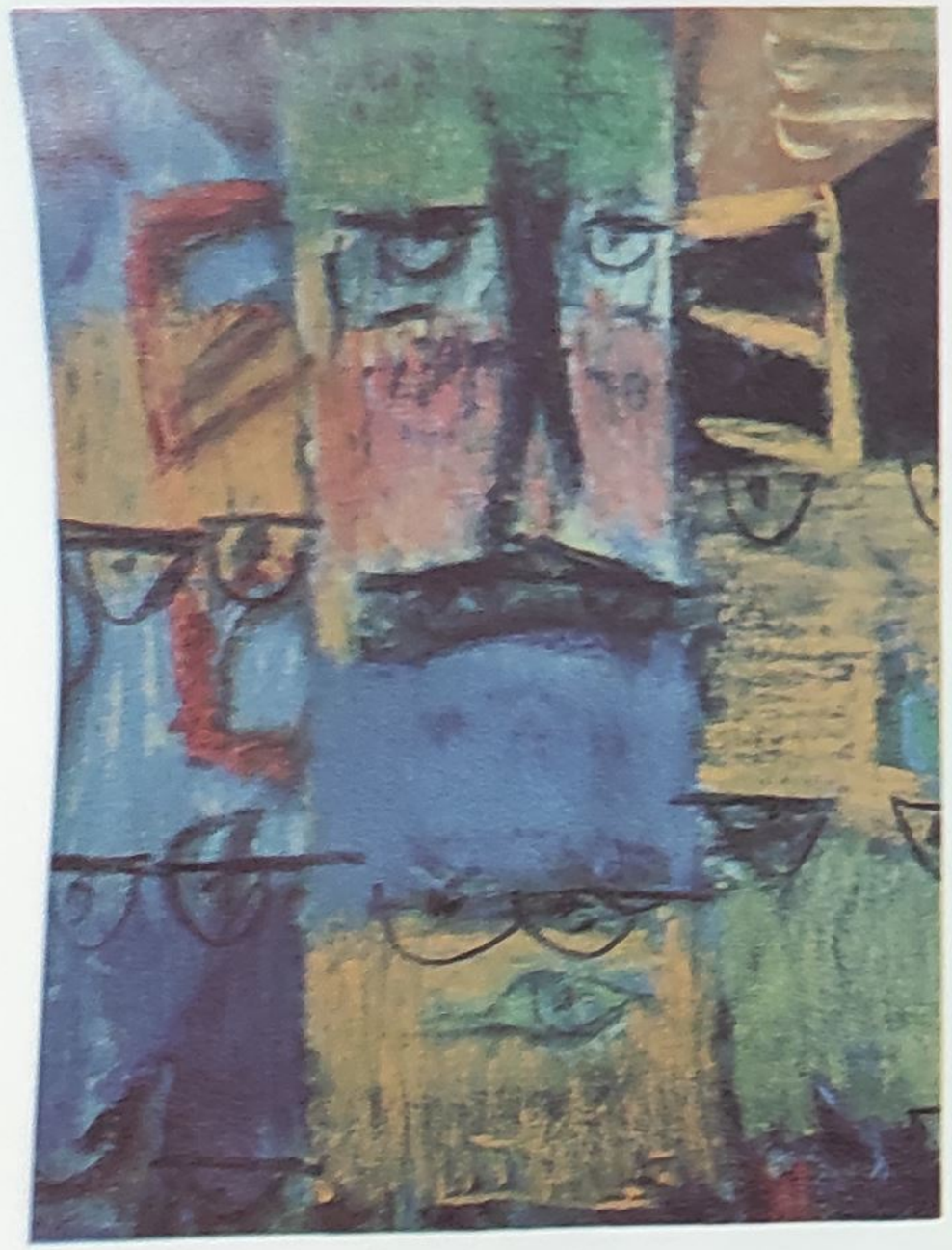
Nud,
Muzeul de artă al municipiului București

ION TUCULESCU (1910–1962)



Flori albastre în vas negru.
Muzeul de artă Craiova

Portretul soției.
Muzeul de artă Craiova



Notații,
Muzeul de artă Craiova

Comuniune,
Muzeul de artă Craiova

Moarte incandescentă,
Muzeul de artă Craiova

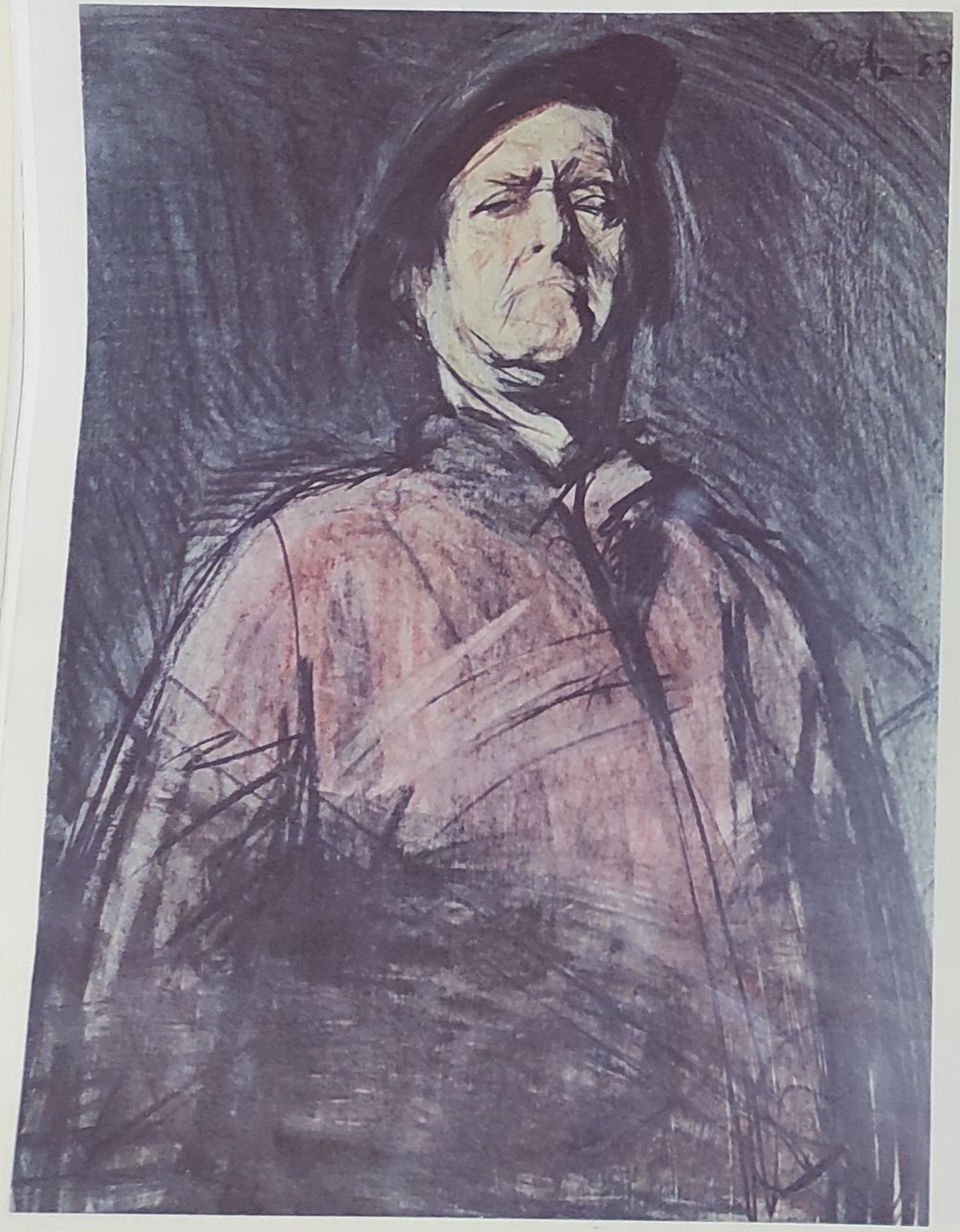
Echilibru în noimă,
Muzeul de artă Craiova

ALEXANDRU CIUCURENCU (1903–1977)

Femeie cu umbrelă,
Muzeul de artă al R.S. România

Două femei,
Colecţia prof. univ. Ionel Constantinescu

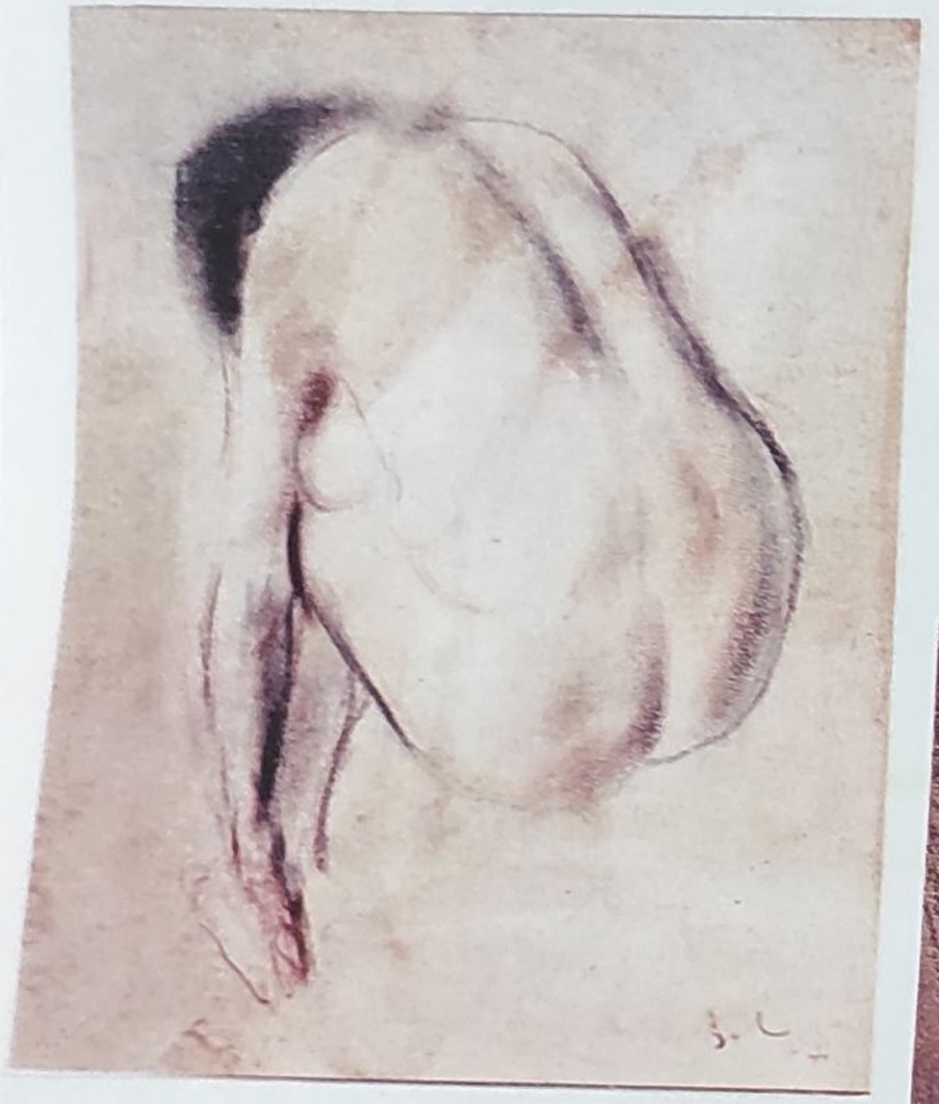
CORNELIU BABA (n. 1906)

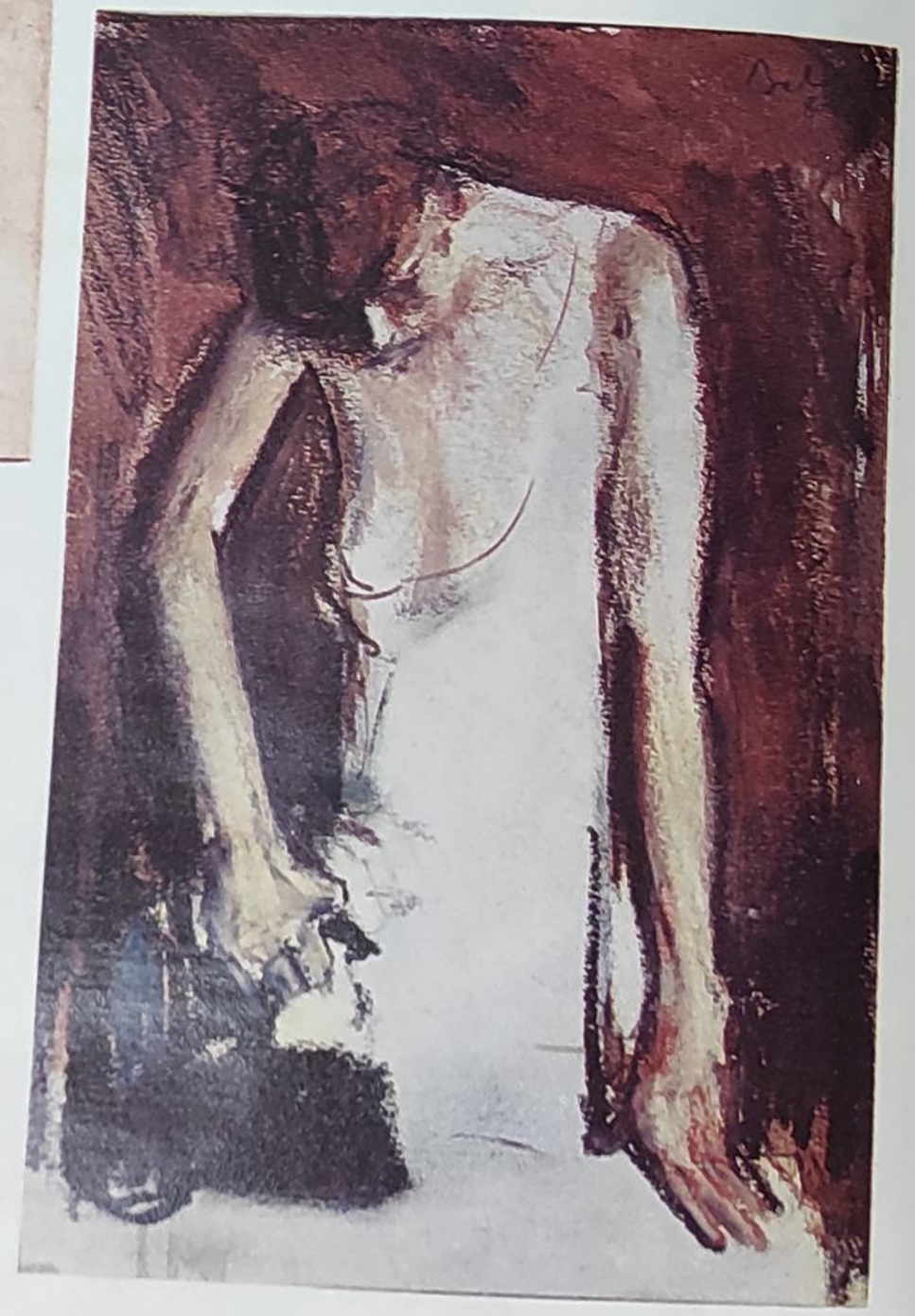


Autoportret,
Colecția prof. univ. Ionel Constantinescu

Compoziție.
Colecția artistului

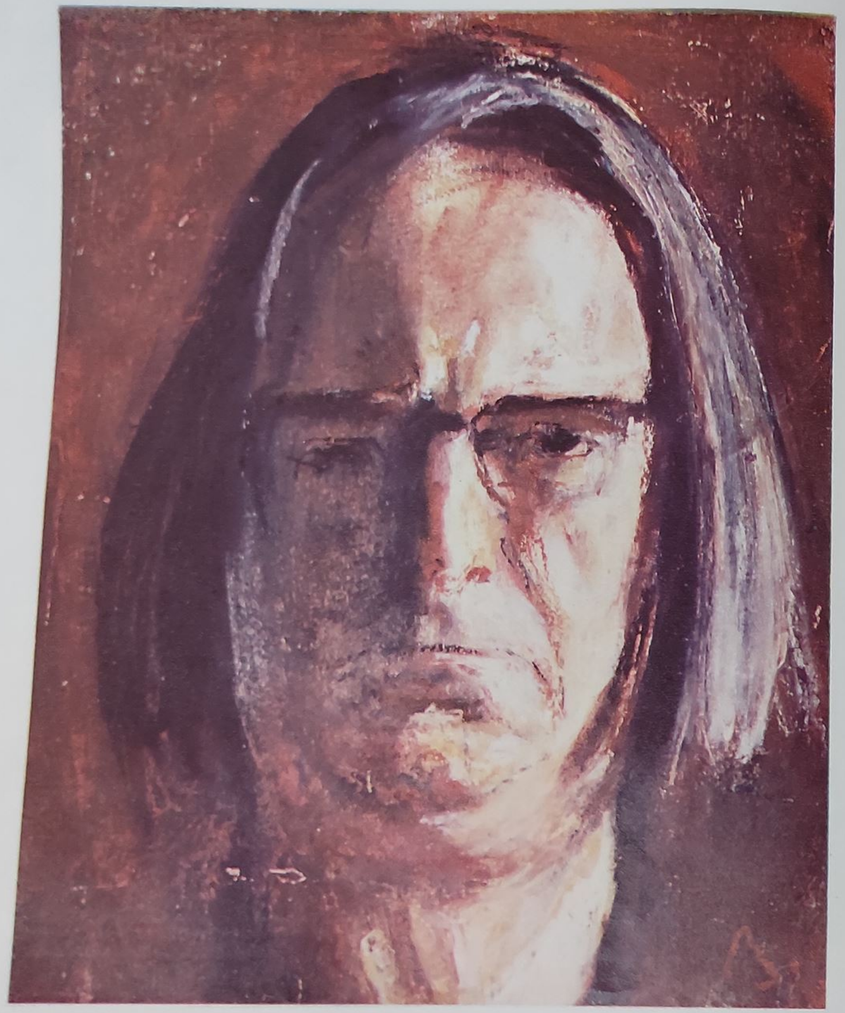
Nud,
Colecția artistului



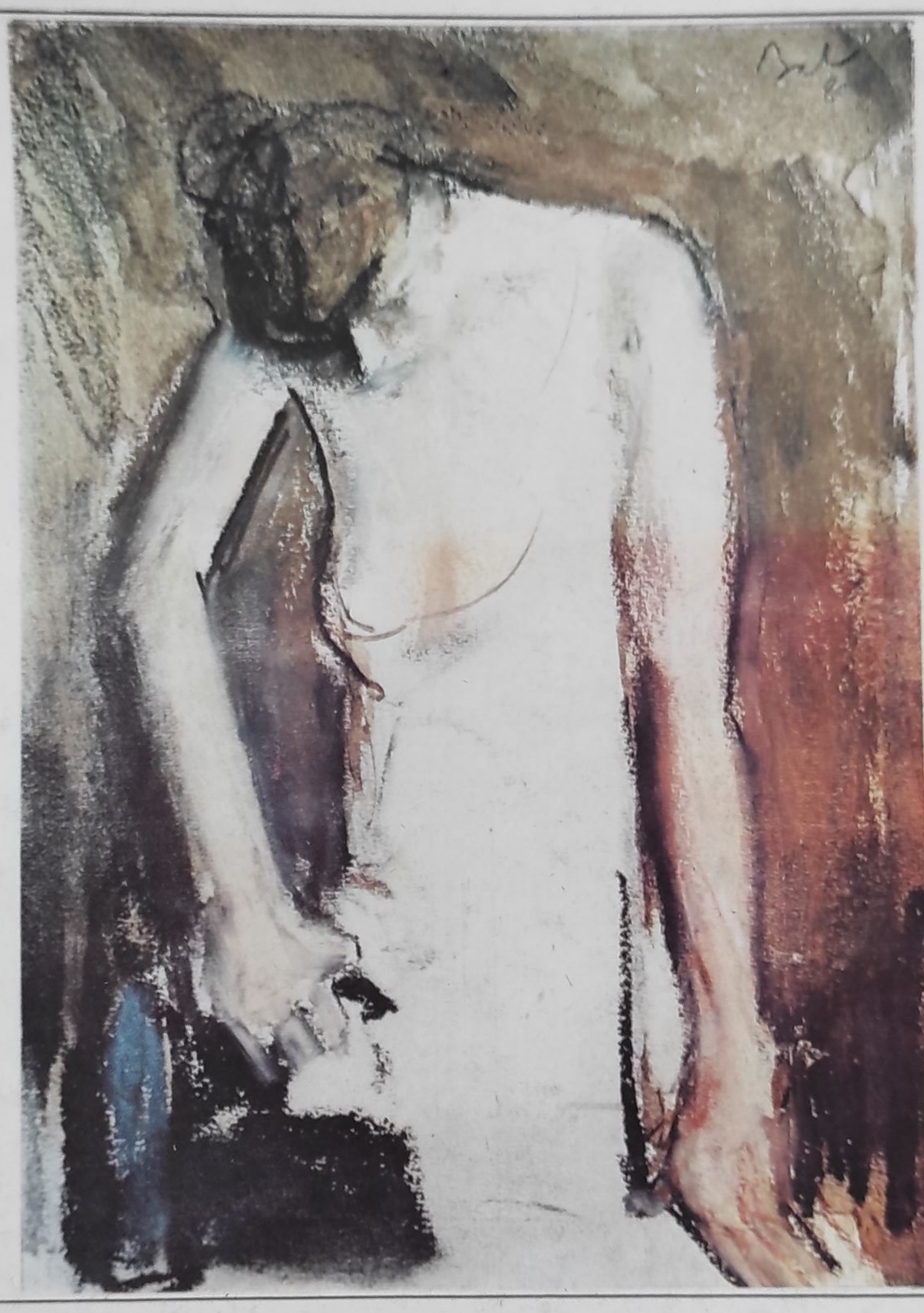


Călcătoreasa,
Colecția artistului

Compoziție,
Colecția artistului



Autoportret
Colecția artistului



Deopotrivă culoare și ascuțiș grafic,
pastelul îngemănează în chip singular rigorile, austeritatea
și puterea de abstragere a desenului
cu resursele iradiante ale picturii.
Nimic mai aproape de însuși impulsul creator
decît această tehnică de mare finețe și rapiditate,
aflată la confluența sensibilității cu gîndirea lucidă.